Black PANTONE portocaliu

TRIBUNA

209

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 16-31 mai 2011

www.revistatribuna.ro

Interviu cu romancierul Nicolae Breban

Horia Lazăr

De la patrilinearitate la uterocentrism

Poeme de

Sorin Lucaci

Supliment Tribuna

Documenta

PAGINI POLONEZE

Ilustrația numărului: Réka J. Ferencz (Ungaria)

Black PANTONE violet

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu

Colaționare şi supervizare:
L. G. Ilea

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour

blocnotes

Un poet tragic

Max Alhau

La 20 aprilie 2011, PEN Club-ul francez a organizat, la sediul său din Paris, o seară literară dedicată poetului Horia Bădescu. Întâlnirea a fost prezidată de poetul Sylvestre Clancier, preşedintele PEN Club-ului francez şi moderată de poetul şi criticul Max Alhau. Au fost prezentate în sinteze critice, urmate de selecții de poeme în recital, volumele de poezie *Les syllogismes du chemin, Abattoirs du silence, Un jour entier, Miradors de l'abîme, Parler silence,* precum şi romanul *Le vol de l'oie sauvage* şi eseul *La mémoire de l'Etre - la Poésie et le Sacré*. A urmat un interesant dialog cu scriitorii francezi. Vă propunem mai jos alocuțiunea poetului şi criticului Max Alhau.

Horia Bădescu

Horia Bădescu este o voce majoră deopotrivă în poezia română ca şi în cea franceză, un martor mistic al lumii noastre pe care o locuieşte ca poet, pentru a relua formula lui Hölderlin, şi pe care o transcende. Iar modul în care se apropie de semenii săi este plin de clarviziune, de justețe, atât în discursul poetic cât şi în gândire. Pentru poet, omul capătă conştiința singurătății lui metafizice pendulând între mirajul viitorului şi un prezent care i se refuză. El scrie: „Poate că mâine – spui -/ poate că mâine.../ uitând că astăzi/ n-a existat niciodată!" Cât despre viitor, acesta e închipuit cu o stranie răceală: „A fost? Va mai veni? Mai este încă/ Unde să-ntrebi şi cine să-ți răspundă?" Şi totuşi acest om care se caută pe sine însuşi, acest om care aspiră să fie, n-ar trebui sortit doar neantului existențial. În el persistă o voce care-l face să înțeleagă că ținta căutărilor sale este o călăuză iar întrebarea pe care o pune poetul, fără a încerca să-i găsească răspuns, devine cu atât mai tulburătoare: „Şi paşii nu mai duc în nicio parte./ E cineva de mână să ne poarte?" În această lume care seamănă a închisoare, nu ne rămâne decât iubirea pentru a ne ajuta să pricepem că singurătatea noastră nu e atât de tragică precum pare şi că partea de divinitate aflată în fiecare dintre noi nu poate fi ştearsă. Prin mijlocirea ei omul poate învinge disperarea, poate crede într-o posibilă viitoare salvare.

Acestea sunt axele majore ale poeziei lui Horia Bădescu, însă analiza câtorva dintre ultimele sale opere ne va permite să aflăm mai mult despre demersul său poetic şi filosofic.

În *Syllogismes du chemin/ Silogismele drumului* (L'Arbre à Paroles, 2000) Horia Bădescu se angajează în căutarea Căii. Descoperim aici un poet al reflecției, a cărui voce defineşte cu luciditate condiția umană. Niciun fel de disperare în această căutare spirituală, în această gândire care se sprijină adesea pe paradox şi creează surpriza: „unde drumul ar trebui/ să sfârşească/ îşi află-nceputul/ şi-acolo unde se naşte/ ajuns e deja." Moartea se insinuează în fiece ființă şi din nou paradoxul se impune pentru a constata prezența acesteia înainte ca ea să se manifeste: „dacă între sine şi sine/ călătoreşte drumul/ atunci viața/ nu-i altceva/ decât nesfârşita călătorie/ a morții/ în propria-i naştere." Iar în această lume dominată de dezordine, nu trebuie să uităm că moartea e aceea care va avea ultimul cuvânt şi că aici se află sfârşitul: „Orice lucru/ are calea lui,/ numai moartea/ nu are niciuna,/ ea singură stă/ la capătul tuturor căilor." Însă poetul care este Horia Bădescu n-ar putea lăsa morții ultimul cuvânt; el nu poate decât să spere într-o perspectivă mult mai senină, într-o uitare care include însăşi moartea şi scrie: „acolo unde drumul se desparte de sine/ acolo nu-i capătul/ ci începutul,/ despărțirea de sine a drumului/ e despărțirea stării de drum/ de starea de moarte." Este nevoie de puterile Verbului, cele ale poeziei pentru a da îndreptățire ființei, ea însăşi locuitoare a căii eternității.

În *Un jour entier/ O'ntreagă zi* (L'Arbre à paroles, 2006) Horia Bădescu evocă o dramă intimă: aceea a singurătății, a excluderii din lume şi din sine. Poetul e bântuit de obsesia timpului care-l restituie unei singurătăți pătrunzătoare, sentimentului de a-şi fi lui însuşi străin. Şi totuşi este prezent mereu ceva ce ar putea fi numit speranță dar care întârzie să prindă contur, în pofida permanentei reamintiri a luminii. Horia Bădescu trăieşte senzația golirii de propria ființă, a unei abandonări a lumii şi a ceea ce constituie prezența acesteia. Privirea poetului se îndreaptă atunci către oameni, această colectivitate din care face parte şi care e supusă ca şi el aceloraşi suferințe, care cunoaşte aceeaşi tagedie: „stăteau/ în jurul mesei/ privind lumina/ putrezind în lăuntrul lor/ precum stârvul văzduhului/ într-o pasăre moartă." În fața unei asemenea dureri nu poți decât să constați victoria morții dar grație unei amintiri din trecutul familial scriitura se încarcă de sensibilitate: „Din acest dagherotip în care a-mbătrânit timpul/ te privesc/ făr' să te vadă/ şi dintotdeauna/ te-aşteaptă". Între trecut şi viitor, poetul e tentat să mizeze pe clipă pentru a accepta ceea ce-i oferă aceasta. După o îndelungă coborâre în infern, un reviriment se produce, mărturia unei speranțe lucide: „Nimic nu-i dinainte pierdut,/ nimic;/ totul poate începe,/ până şi moartea." Infimă bucurie pe care însă poemul pune stăpânire pentru a afirma prezentul regăsit: „lumina e pură/ în ziua aceasta de iarnă-/

(Continuare în pagina 5)

Responsabil de număr: Ştefan Manasia

Black Pantone 253 U

Pragul electoral - element cheie al reformei electorale

George Jiglău

Reforma electorală premergătoare alegerilor din 2008 a nemulțumit pe toată lumea, astfel că imediat după alegeri s-a pus problema unor noi modificări, fie că e vorba de unele minimale, care să elimine anomaliile care au permis obținerea unor mandate de pe locul 2, 3 sau 4 în competițiile din colegii sau cu un număr foarte mic de voturi, fie de unele majore, care să schimbe radical formula electorală şi să se renunțe la principiul proporționalității în favoarea celor al majorităților absolute sau relative, într-un tur de scrutin sau în două. Discuțiile s-au intensificat în toamna trecută, mai multe semnale venind din partea preşedintelui sau ale partidelor, în contextul unor dezbateri pe tema reformei electorale, organizate la Bucureşti. Aspectele care trebuie luate în considerare sunt numeroase, deoarece un sistem electoral în sine este alcătuit dintr-o complexitate de elemente şi de legăturile dintre acestea, însă în acest articol mă voi apleca asupra pragului electoral, un element extrem de uşor de modificat, dar ale cărui consecințe în determinarea rezultatului final al alegerilor sunt poate cele mai importante.

Pragul electoral este un aspect imposibil de evitat atunci când discutăm despre reformă electorală. De regulă, existența unui prag electoral este asociată cu formulele electorale bazate pe principiul proporționalității, însă el poate fi implementat la fel de firesc şi în cazul formulelor bazate pe circumscripții cu magnitudine 1 (în care este pus în joc un singur mandat). De exemplu, Franța foloseşte un sistem electoral bazat pe circumscripții uninominale cu două tururi de scrutin. Spre deosebire de formula clasică în care primii doi candidați merg automat în turul doi, în Franța se califică pentru turul II toți candidații care obțin minim 12,5%.

Încă de la început trebuie menționată distincția teoretică făcută de autori precum Arend Lijphart sau Rein Taagepera, care vorbesc despre un prag electoral legal şi despre unul implicit (sau efectiv). Primul este cel stabilit prin lege, pe care orice candidat sau partid care participă în alegeri este obligat să îl depăşească pentru a putea intra în procesul de atribuire a mandatelor. De regulă, aceste praguri sunt exprimate în procente, iar cel mai bun exemplu este pragul legal de 5% existent în România începând de la alegerile din 2000. Anterior, el a fost inexistent la alegerile din 1990, iar apoi a fost stabilit la 3% la alegerile din 1992 şi 1996. Alternativ, pragul electoral poate fi exprimat printr-un număr minim de voturi care trebuie obținut pentru a câştiga un mandat. Această formă a pragului legal este mai rar întâlnită, deoarece nu este influențată deloc de prezența la vot, aşa cum se întâmplă atunci când pragul este exprimat în procente din numărul celor prezenți la vot. Astfel, dacă participarea la vot este redusă, pragul electoral ar fi mai mare în termeni relativi.

Pragul electoral implicit este obținut printr-un calcul bazat pe magnitudinea circumscripției şi reprezintă procentul minim de voturi pe care un candidat sau partid trebuie să le obțină pentru a avea şanse de a obține un mandat sau, în altă accepțiune, procentul suficient pentru a garanta obținerea mandatului sau a majorității mandatelor. Nu voi insista acum asupra diferitelor formule prin care poate fi calculat acesta. Pentru a înțelege existența lui, este suficient să înțelegem că el este prezent în orice sistem, indiferent dacă există deja un prag legal sau nu. De exemplu, în cazul circumscripțiilor cu magnitudine 1, pragul implicit este 50%; orice candidat care obține un procent superior este sigur de obținerea mandatului.

Scopul acestui articol este de a înțelege importanța pragului electoral legal ca instrument de limitare a reprezentării. După acum afirmam la începutul articolului, pragul electoral este asociat de regulă cu formule electorale proporționale. Acestea au ca scop să permită accesul în Parlament (sau în corpul reprezentativ ales) al unui număr cât mai mare de partide importante, dar această intenție este compensată de regulă de dorința de a elimina partidele mici. De aceea, pragurile electorale sunt rareori stabilite la un nivel mai mare de 10%, însă o valoare de 5% este privită deja ca fiind suficient de mare pentru a elimina partidele irelevante. Doar Olanda urmăreşte asigurarea unei proporționalități aproape perfecte, impunând un prag de doar 0,67%, în timp ce Israelul foloseşte un prag de doar 1,5%. Existența pragurilor legale presupune implicit şi existența unor mecanisme de redistribuire a voturilor „pierdute", care au fost acordate partidelor aflate sub pragul electoral. Acestea sunt, poate, la fel de importante în determinarea rezultatului final al alegerilor, însă vor face obiectul unui articol ulterior.

În România pragul electoral de 5% a fost rareori subiect de dispută între actorii implicați în procesul de reformă electorală, nici măcar atunci când a fost implementată reforma premergătoare alegerilor din 2008. Cu toate acestea, pragul a influențat semnificativ rezultatele ultimelor runde de alegeri parlamentare. De exemplu, dacă pragul ar fi fost păstrat la 3%, PRM ar fi fost şi astăzi în Parlament. De asemenea, dacă în 2000 nu ar fi fost introdusă prevederea specială privind pragul electoral pentru alianțele electorale, CDR2000 şi implicit PNȚCD ar fi obținut în continuare reprezentare parlamentară.

Pe de altă parte, una dintre cele mai mediatizate propuneri de reformă electorală a fost trecerea la circumscripții cu magnitudine 1 şi alegeri într-unul sau două tururi de scrutin, având ca scop „limpezirea" scenei politice şi crearea de guverne, dar şi de opoziții mai puternice şi mai puțin fragmentate. Acesta poate fi atins şi prin impunerea unui prag electoral mult mai ridicat, cu păstrarea principiului proporționalității într-o formă atenuată, dar cu vot de listă sau cu menținerea actualelor colegii uninominale. O astfel de măsură ar întări partidele puternice, ar permite obținerea unor majorități parlamentare chiar cu mai puțin de 50% din voturi (prin efectul de „proporționalitate întărită") şi ar elimina definitiv partidele mici. În România însă această variantă este aproape ignorată, elementul principal fiind riscul ca UDMR să îşi piardă poziția relativ stabilă pe scena politică pe care o deține încă de la primele alegeri şi care îi asigură un potențial de coaliție sau de şantaj constant. Este adevărat că un prag electoral de 10% ar periclita într-adevăr poziția UDMR, însă ar elimina complet riscul ca PRM să mai obțină mandate într-un context electoral normal.

În plus, poziția UDMR (sau a unor alte partide sau formațiuni exponente ale minorității maghiare) poate fi compensată prin mijloace alternative. De exemplu, actualul sistem de reprezentare parlamentară a minorităților poate fi modificat prin introducerea unui principiu al proporționalității doar pentru aceste grupuri. Dacă în prezent orice formațiune care reprezintă o minoritate etnică poate obține un mandat de deputat dacă primeşte minim 10% din numărul de voturi necesare pentru alegerea unui deputat (la alegerile din 2008 acest număr fiind situat la ceva mai mult de 2.000 de voturi), fiecare minoritate ar putea primi un număr de mandate proporțional cu reprezentarea sa în societate, ceea ce ar conserva capacitatea maghiarilor de a obține o reprezentare parlamentară consistentă şi poate chiar şi şansele de a deține potențial de coaliție.

Alternativ, coborârea pragului electoral la valori mai mici de 5% ar apropia sistemul de partide românesc de proporționalitatea absolută şi ar stimula apariția de noi partide. Acesta poate fi un scop în sine al reformei electorale, însă avantajele ar fi mai degrabă simbolice decât pragmatice. Soluția finală privind pragul electoral trebuie determinată, în cele din urmă, fie că vorbim de menținerea lui la 5%, de coborârea sau de creşterea lui, de o analiză atentă a scopurilor pe care dorim să le atingem prin reforma electorală. Niciunul dintre acestea în sine nu e mai bun sau mai rău decât altul, însă, fiecare poate avea o utilitate diferită în funcție de interesele pe termen scurt şi mediu ale României. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Creierul senzual

Ștefan Manasia

Nora Iuga
Berlinul meu e un monolog
București, Editura Cartea Românească, 2010

Am fost, ani la rînd, un cititor împătimit de jurnale. Nu o dată a trebuit să admit că metaliteratura, iederă cronofagă, şi-a trimis stolonii în stînga şi-n dreapta, în sus şi-n jos, devenind adevărata operă, măsura geniului unor Franz Kafka, Julien Green, Ernst Jünger, Witold Gombrowicz sau Nicolae Steinhardt. După 1990, în literatura română au fost tipărite impresionantul *Jurnal* – spiritual – *suedez* al Gabrielei Melinescu (ajuns la al cincilea volum, l-aş dori continuat încă mult timp, ca o prelungire nonficțională a nopților Şeherezadei), jurnalele lui Radu Petrescu (adevărate „cataloage" ale autoconstrucției culturale) dar şi *Memoria ca zestre* (însemnările Ninei Cassian, obscene adesea şi infidele anilor evocați, putînd fi decodate eventual ca document al amputării voluntare a unei conştiințe). La capătul unei serii uluitoare, cînd credeam că nimic nu va mai face să mă declar *aficionado*, apar *Berlinul meu e un monolog*, de Nora Iuga, şi *Aerostat*, de Stelian Müller – despre debutul acestuia revista *Tribuna* publicînd deja un set de comentarii.

Cine nu cunoaşte literatura Norei Iuga încă de la primul volum nu va înțelege devenirea tulburătoare, seria de metamorfoze care o păstrează pe autoarea octogenară în siajul ultimelor mode, a post-postmodernismelor sau douămiismului. Circe vorbeşte şi farmecă, mai nou, româneşte: în poezie (*Spitalul manechinelor, Fetița cu o mie de riduri*, printre altele), în proză (*Săpunul lui Leopold Bloom, Sexagenara şi tînărul, Hai să furăm pepeni*), în traducerile din limba germană (*Toba de tinichea* de Günter Grass, *Eumesvil* de Ernst Jünger, *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi, *Animalul inimii* de Herta Müller, *Stau pe treptele vîntului. Poeme alese* de Rolf Bossert fiind numai cîteva). *Berlinul meu e un monolog* – alcătuit din două părți, *Fasanenstrasse 23. O vară la Berlin* şi *Stuttgarter Flatz 22* – reprezintă o reteritorializare firească prin extensia domeniilor literare abordate. Înainte chiar de-a survola pagina de gardă: impresionează longevitatea dublată de luciditate (deloc excepțională, însă, în mediul literar german), acuitatea senzorial-emoțională a Norei. Apoi, avansînd, cu pauze de meditație-degustare în text: sînt cuceritoare o anume seninătate feerică (*glamour*-ul de tip hollywoodian), cochetăriile povestite firesc, dezinvoltura şi naturalețea („Înfrîngerea începe o dată cu pierderea dezinvolturii", specula Jünger în, din nefericire, uitatele azi *Jurnale pariziene*.) Sînt acestea, parțial, elementele succesului pe care literatura Norei l-a repurtat în mediul literar germanic sau printre scriitorii mai tineri de la noi (numiți adesea, la grămadă, douămiişti).

Nora Iuga adună între copertele celui mai nou volum fragmente nedatate, crochiuri, poeme în proză, mini-reportaje, meditații deloc încrîncenate, deloc teoretizante: pentru că uneori „textul începe să semene cu vînzătorul ăla de ziare *Motz* şi *Strassenkehrer*, din fața librăriei *Russkie Knighii*, care poartă pe el un an de zile acelaşi trening şi nu se mai opreşte din zîmbit, deşi ştie că nu-i cumpără nimeni ziarele." (p. 196) Acolo unde unii – diariştii narcisiaci supersensibiloşi – ar rememora gongoric întîlnirile cu mari literatori (Oskar Pastior, Herta Müller, Aglaja Veteranyi, Mircea Cărtărescu, Ernst Wichner şi alții), ea observă cum chipul cuiva devine asemeni feței de masă pe care se lățeşte o baltă de vin. Caută un tip de căldură umană, o rezonanță pe care nu întotdeauna numele scris pe cotorul vreunei capodopere le pot da. Notațiile au densitate şi claritate, ca (trans)scrise de mîna unui *medium* suprarealist: „De fiecare dată mă descopăr mai suplă, mai fină. Mi-a dispărut orice fel de lăcomie, îmi pedepsesc animalul, creierul este încins la maximum. Strălucirea lui îmi iese prin pori." (p. 9), „[Emoțiile] parcă ar fi secretate de glandele sexuale. Există un palpit interior care vine din zona pubiană." (p. 10), „Sînt mîndră şi enigmatică" (p. 15), „Ce ciudat, imaginația e ferită de simțul ridicolului. Imaginația este realitatea liberă." (p. 16) Asociații incandescente, irație dinamitează şi reconfigurează pagină după pagină, într-un balans fin cu anecdoticul şi cu suavitățile ori cruzimile pe care realitatea le secretă: ploaia căzînd ca o pedeapsă la vizitarea lagărului-muzeu Sachsenhausen, probarea unui sutien de culoarea pielii, magia bazarului turcesc (unde ibricul de aramă a fost înlocuit, totuşi, cu unul de inox), hieratismul unui chitarist rus declanşînd *nostalghia* de proporțiile unui cataclism nuclear, sfinxul egiptean (şi desele reveniri la muzeul de egiptologie berlinez), viața de noapte & Erotikmuseum (elogiul, deloc vulgar, al unei promiscuități consimțite, deci *libere*...), interviul – într-un crescendo grotesc – pe care i-l ia o ziaristă romîncă, îndrăgostită de Ion Iliescu, „cronica" unui documentar despre mizeria Africii, excursia – cu bursă DAAD – în Argentina (la Buenos Aires), fragmentele „salvate" – căci traduse – din opera unor excelenți poeți germani tineri (născuți & condamnați la statutul de *Auslander*), întîlnirile (numeroase) cu bătrîni – seducătorii şi miraculoşii bătrîni ai Norei Iuga – care duc cu ei, poate că pentru totdeauna, *taina* (nazismului, Holocaustului, ocupației sovietice etc.).

*

Afrodisiacul scriitorului, pare să ne spună diarista, e asumarea, clipă de clipă, a nobilei şi detestabilei condiții umane: „scriu ațipind, scriu prostii, «nimicuri personale», vorba criticului Marius Chivu, că aşa făceau şi Joyce sau Musil care, dacă nu găseau ceva mai senzațional, veneau şi ei acasă ca tot omul." (p. 154) Dar scrisul devorează, cerşeşte, cucereşte. Amînă şi face improbabilă întîlnirea cu doamna Hekate.

Sexul e moartea mea, îi mărturiseşte, provocator, unui poet levantin. *Imaginația e ferită de simțul ridicolului*. Sexul, ascuns în creier, devine fruct, devine parfum. Creier fructifer. Sexul, prin medierea cerebrală – aici şi acum – seduce. *Ce fac pisicile sub mîngîiere?* întreabă Nora undeva. *Se roagă*, îşi răspunde precipitat.

Dacă ar fi şarpe, ar refuza deopotrivă constricția şi muşcătura veninoasă: ar seduce.

Senzualitatea scriiturii: adesea e ca şi cum îmbrățişezi o hologramă. Cenzura sistemului – spune un scriitor exRDGist – obligă creierul artistului la o creativitate perversă, suplimentară.

Duplicitatea, artistică şi biologică, a scriitoarei cu rădăcini româno-germane: ea priveşte, ca într-un basm, inima de zgîrie-nori a imperiului economic german, dar se lasă invadată de căldură la apariția relicvelor Estului (oameni, obiecte, peisaje disfuncționale).

În scris, Nora Iuga se numără printre puținii scriitori români care jubilează. *Anarhic*, nu *anarhist*. Într-un fel de supraînțelegere inconştientă sau inconştiență înțelegătoare, care urzică mințile teoreticienilor şi criticilor gomoşi. Iar Berlinul, capitală cosmopoliă şi tolerantă, curioasă şi inofensivă i se potriveşte ca o mănuşă. Devenind (dovadă poemele, proza, traducerile, interviurile, premiile şi bursele) patria sa *preferată*. „Monolog", da, dar adunînd vocile lui Matzerath şi a Hertei, a lui Rolf şi a Aglajei, a lui Ernst şi a Andrei, ale nenumiților prinşi în insectarul acestui „îndreptar de memorie". Invaziv, intens, seducător.

*

Oskar Matzerath bate neîncetat toba făcută din pielea tăbăcită, mumificată a faraonului Akhenaton. ■

4 Black Pantone 253 U

Povestire cu final neașteptat

Dorin David

Octavian Soviany
Viața lui Kostas Venetis
Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2011

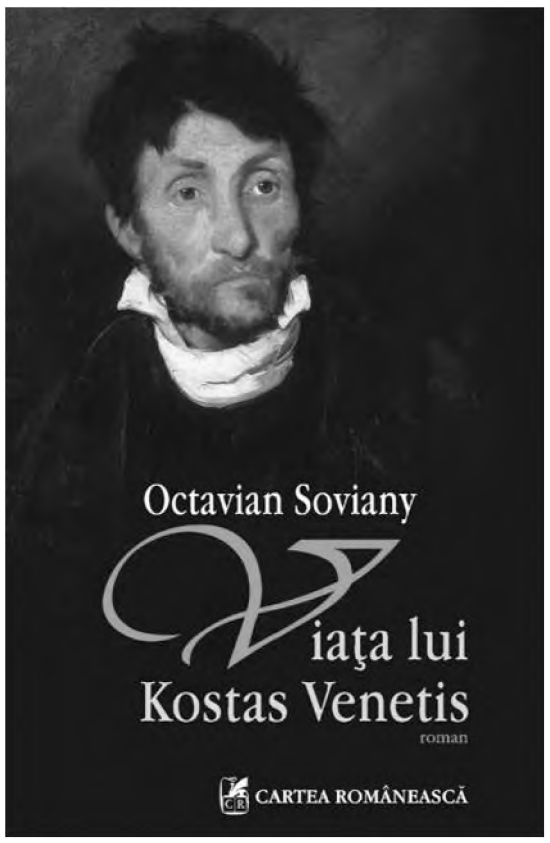
Octavian Soviany, cunoscut publicului în special ca poet, se înscrie cu succes pe linia „mistificțiunilor", ca să folosesc un termen întâlnit la Mircea Anghelescu, lângă ai căror reprezentanți de seamă stă, şi mă gândesc acum doar la *Anul morții lui Ricardo Reis* al lui José Saramago şi mai ales la *Manuscrisul găsit la Saragosa* al lui Jan Potocki, cu care împărtăşeşte pasiunea pentru ştiințele ocult.

Romanul lui Octavian Soviany are însă mai multe. Pe scurt, este povestea unui homosexual de origine greacă aflat pe patul de moarte, un decrepit dublat de o neostoită ură împotriva femeilor, extinsă apoi la o ură aproape împotriva tuturor, şi de o răutate naturală; poveste pe care el însuşi o spune iubitului - naratorul poreclit *Nemțoaica*, care are datoria să aştearnă pe hârtie tot. În text se intercalează apoi alte povești, pe care personajele însele şi le mărturisesc, completînd strat după strat un tablou complex, ilustrat cu un rar talent.

Pe tot parcursul cărții m-am întrebat: 1. ce urmează, nerăbadător să aflu cum se va sfîrşi cartea, şi 2. cum reuşeşte autorul să vorbească despre cele mai abjecte şi mai mizere aspecte ale vieții şi morții unor marginali, fără să ne scârbească şi fără să şocheze? Pentru că, trebuie să vă mărturisesc, cartea lui Octavian Soviany nu este o carte uşoară, aşa cum nici viața lui Kostas Venetis nu e. Inițiat încă de la 6-7 ani în „desfrâu" de un alt băiețel, Kostas va avea în viață un traseu extrem, mai exact de la o extremă la alta: când adulat, când alungat. Va fi când sihastru, când târfă într-un bordel mizerabil; când cartofor temut, respectat şi căutat de marii jucători, când îmbrăcat în haine femeieşti şi închis într-o „colivie de aur"; când anarhist la Paris, când iluzionist celebru; când însemnat pe piept cu semnul pentagramei, de crudul şi maleficul boier Mihalache, când plimbat printre aristocrații de vîrf ai imperiului austro-ungar, de însuşi fiul împăratului, crudul şi depravatul Rudolf von Habsburg. Şi aşa mai departe, într-o deloc obositoare, chiar dacă amețitoare degringoladă de întâmplări paralele cu istoria ce se petrece în fundal, la limita verosimilului. De altfel, într-un roman verosimilul nu are relevanță, ci doar talentul cu care povestitorul îşi deapănă povestea. Kostas însuşi ne avertizează: „Unele din lucrurile pe care ți le povestesc s-au petrecut poate cu adevărat, altele doar în vis şi-n închipuire. Fiecare dintre noi are o viață visată şi o viață trăită, între care nu trebuie însă să facem nici o deosebire, căci în fața lui Dumnezeu, păcatul cu gândul ori visul şi păcatul cu fapta sunt una" (p. 93).

Adevărul este că pana ascuțită a autorului nu iartă nimic: nici pe oameni, nici pe Dumnezeu. Ca în scrierile gnosticilor, el insistă pe leit-motivul că totul, şi binele şi răul, vine de la Dumnezeu, cel care a făcut şi „trandafirul şi şarpele", şi pe cei drepți, şi pe criminali; „păcatele - ca şi faptele bune - vin de la Dumnezeu, iar noi nu suntem decât uneltele Sale, cu care El săvârşeşte răul şi binele, după o judecată de nepătruns pentru mințile omeneşti" (p. 67). Se pare că a fost rânduit ca *Viața lui Kostas Venetis* să dea seamă de una dintre cele două fețe ale divinității, partea răului în splendida ei manifestare.

Ajungem astfel şi la cheia, la una dintre ele probabil, prin care poate fi citită cartea, anume cea Cabalistică. Gershom Sholem, la jumătatea secolului XX sesiza corespondențele cu gnosticismul existente în mistica iudaică. Mai mult, structura cărții (vezi chiar cuprinsul) trimite cu gîndul la linia centrală din reprezentarea antropomorfică cabalistă a celor zece (unsprezece după unele tradiții) puteri divine, numite Sefirot. De altfel, aluziile la acestea sau chiar numirile pe față, se găsesc pretutindeni în text. De exemplu: „am citit despre cercul care se învârte înainte şi înapoi şi am aflat că totul se face în lume prin lucrarea celor zece puteri care izvorăsc din Cel



Nesfârşit, binecuvântat fie-i Numele. Iar omul e alcătuit tot din aceste puteri: în picioare - Temelia, Slava Pământească - în pântece, Lumina - în inimă, Coroana Sfințeniei (care pe evreieşte se zice Kether) în creştetul capului, unde se face nunta Mirelui cu Mireasa" (p.110). La fel ca într-un cerc, *Nemțoaica* va înțelege aceste lucruri la final.

Apropo de final, nu o să vi-l spun, ci vă las bucuria să parcurgeți într-un suflet paginile de la început la sfîrşit, în căutarea acestuia. Vreau doar să mai adaug o idee, de fapt o senzație, pe care atmosfera creată de această poveste a poveştilor mi-a trezit-o: senzația de *Numele Trandafirului* combinat cu anumite filme ale lui Almodovar. Dacă acesta (sau alt regizor la fel de curajos şi talentat) va regiza această carte, cu siguranță va ieşi un film excelent. Până atunci, cartea va ajunge cu siguranță un best-seller. ■

Un poet tragic

(Urmare din pagina 2)

mâinele nu va mai fi niciodată/ asemeni!" Cu forță şi sinceritate aceste poeme vorbesc despre întoarcerea din solitudine şi durere la înțelepciune, la acceptarea timpului.

În *Miradors de l'abîme* (L'Arbre à paroles, 2007) scriitura se despoaie de orice artificiu, înaintează, pudic, pe drumuri care urmează trasee cunoscute. În aceste poeme, gândul morții rămâne prezent în bătălia angajată, indirect, împotriva neființei şi nimicului: „Un scoruş care doar de el însuşi/ aminte-şi aduce/ doar de el însuşi, de cer şi de vânt:/din uitare n-a păstrat/ decât amintirea/ nimicului," scrie Horia Bădescu. Din acest moment vocea poetului nu încetează să pună întrebări țărânii, lui însuşi. Ce putere are cuvântul asupra destinului nostru? N-ar fi mai bine să ne încredințăm tăcerii, fiindcă: „A tăcea/ înseamnă a spune totul", dar "A spune totul/ înseamnă a nu spune nimic"? Din nou se manifestă aici acea gândire paradoxală care cauționează incertitudinea. În această pendulare între cuvânt şi tăcere, între a fi şi a nu fi, nimeni nu poate avea vreo certitudine, însă poetul nu uită țărâna care reconciliază vii şi morții. Poemele consacrate Castilliei vorbesc despre ataşamentul lui față de o realitate fraternă dar dureroasă: „Pe drumul care moare în măruntaiele/ zării,/ străin fără acte/ şi fără memorie /identitate pierdută pe care doar pământul acesta/ o ştie", şi reîntăresc, în acelaşi timp, încrederea în puterile poezie şi ale tăcerii. Cu această carte Horia Bădescu se face interpretul imponderabilului care face gândul să şovăie în permanență. Scriitura surprinde esențialul, interoghează realitatea asupra existenței noastre fără a da vreodată răspunsuri; doar întrebările contează!

Parler silence (L'Arbre à paroles, 2010) este constituită din două părți. *Apocrifele regelui Solomon* reconstituie un destin: acela al fiecăruia dintre noi. Scriitura, care se organizează în jurul acestei figuri istorice şi biblice, urmăreşte siajul dureros al vieții şi morții acesteia. De la bun început avem în față un rege, abandonat de toți şi de toate, care are revelația vidului interior: „În adâncul meu am privit/ şi nu era de ce să mă sprijin". Pe parcursul unei lungi călătorii, poemele se constituie ca tot atâtea etape în care se precizează întrebările ce preced mântuirea. Întreaga artă a lui Horia Bădescu se regăseşte în refacerea acestui parcurs, în recrearea unui cadru biblic printr-o scriitură în care metaforele şi simbolurile se împletesc. Femeia e cea care îndulceşte amărăciunea regelui. Ea încarnează lumina care sălăşluieşte în sufletul oamenilor şi Solomon poate afirma cu îndreptățire: „şi m-am aplecat deasupra ei/ şi i-am văzut chipul/ şi am auzit apa umplându-i adâncul". Pentru Solomon este revelația puterii iubirii şi vieții. Şi totuşi o asemenea fericire e sortită eşecului; odată cu dispariția femeii iubite, lui Solomon nu-i rămâne rătăcirea fără de țintă. Tabloul pe care-l schițează Horia Bădescu consfinteşte sfârşitul vieții terestre a regelui: „în lumina unei zile fără de mâine/ rotulele vor fi două pietre/ pe care zadarnic/ va scăpăra vremea/ bătrânu-i amnar!"

Poezia lui Horia Bădescu este aceea a unui om mereu atent la ceilalți, al cărui verb vorbeşte cu luciditate şi justețe despre destinul căruia fiecare îi este sortit dar care rămâne îmblânzit de lumina inalterabilă pe care o evocă mereu în parcursul său poetic şi existențial. ■

Black Pantone 253 U

Mircea Zaciu și Occidentul

Petru Poantă

În 1976, Mircea Zaciu publică *Teritorii,* o carte despre experiența sa occidentală din anii 1967-1969. Se află în acest interval la Universitatea din Köln, unde predă limba şi cultura română. Pînă la plecarea în Germania, publicase doar o monografie despre Ion Agârbiceanu, un volum de studii şi articole de istorie literară şi alte mărunțișuri conjuncturale. În mediul universitar clujean, respectiv la Facultatea de Filologie, avea însă celebritatea unei vedete. La cei aproape 40 de ani, era un om învățat, cu o prestanță aulică de savant al unui ideal academic imaginar. Deşi îşi făcuse studiile superioare în regimul comunist, formația sa intelectuală şi profesională nu fusese contaminată de noua ideologie. Modelele sale rămăseseră G. Călinescu, Tudor Vianu şi, în special, D. Popovici, mentorul apropiat şi profesorul său. Preda istoria literaturii române, dar avea lecturi solide, de referință, din literatura universală. Refuza specializarea fragmentară, avînd cuprinderea fenomenului literar în integralitatea sa. În facultatea clujeană, ca şi Ion Vlad, titularul cursului de teoria literaturii, sfida clişeele şi convențiile epocii. La cursuri, limbajul acestor doi eminenți profesori părea complet decontextualizat în anii '60 şi inducea, cumva hipnotic, entuziasmul studentului pentru literatură. Cînd descoperă pe viu Occidentul, Mircea Zaciu era destul de bine familiarizat cu imaginea lui livrescă. De aceea, călătoria sa va fi mai degrabă una de recunoaştere şi de confruntare cu imaginea preformată. *Teritorii* nu e un „memorial de călătorie" în sensul consacrat al termenului, ci jurnalul unei călătorii interiorizate în care *privirea* semnifică întocmai contrariul vechilor impresii de călătorie, fiind adesea întoarsă înăuntru, mai atentă la reacțiile, mutațiile, delimitările intime ale *privitorului,* decît la privelişti. E, zice autorul, „un exercițiu de exorcism", cu un apăsat caracter confesiv. Dincolo însă de asemenea probleme de poetică, la o lectură recentă am avut surpriza redescoperirii unei cărți vii şi consistente; o carte în care cristalizează autentic gîndirea şi sensibilitatea unui scriitor român din anii '70 ai veacului trecut. La originea variantei definitive din 1976 au existat nişte însemnări luate la cald. Sînt reacțiile mai mult sau mai puțin spontane ale contactului cu realitățile occidentale. Toate acestea vor fi transcrise în forma finită a cărții prin grila unei erudiții în creştere şi a unei sensibilități în schimbare. Totuşi, cred că textul inițial conținea mai toate elementele noii expresivități stilistice care devine evidentă în cărțile de critică şi istorie literară, începînd îndeosebi cu volumul *Colaje.* Aventura occidentală a fost indiscutabil un catalizator.

După întoarcerea din Germania, Mircea Zaciu îşi descoperă filonul cel mai fecund al creativității sale. E o prezență frenetică şi foarte vizibilă în cîmpul literar. Îşi cultivă plăcerea alianțelor de culise, dar şi a implicării în campaniile publice ale breslei. Inițiază acum marile sale proiecte: *Dicționarul Scriitorilor Români* şi colecția „Restituiri" de la editura „Dacia". Pînă în 1998, publică cărți de critică şi istorie literară, cu o cuprindere vastă a domeniului, de la preromantism pînă la literatura contemporană. Anii '70 reprezintă astfel momentul său de afirmare spectaculoasă şi de glorie. Echinoxiştii, şi ei în ofensivă, şi-l revendică drept model de devoțiune şi de independență intelectuale. Profesorul avea, de fapt, o surprinzătoare disponibilitate afectivă şi naturalețea comunicării, dezinhibantă în relațiile cu ceilalți. Dacă nu o şcoală propriu-zisă, a creat o ambianță spirituală în care erau întreținute cultul valorilor, ideea de excelență profesională şi etica protestantă a muncii. În acest context favorizant scrie, prin urmare, *Teritorii.* E jurnalul convențional al primului an de lectorat în Germania, din octombrie 1967 pînă în iulie 1968. În acest interval, ține cursuri şi seminarii la Köln şi Bonn însă face şi scurte călătorii în Franța, Olanda, Anglia şi Elveția. 1968 este anul revoltelor studenților dintr-o bună parte a Europei. La Köln şi Paris, Mircea Zaciu e un martor al evenimentelor, astfel că acestea vor constitui una dintre temele cărții sale. Oarecum paradoxal, „omul din Est" priveşte revoltele studenţeşti din Franța cu radicalismul lor în aparență anarhist, mai curînd ca un gaullist. Cu toate că revendicările lor i se par legitime, se simte în reconstituirile lui neliniştea difuză a celui care a cunoscut pe cont propriu o schimbare revoluționară a unui sistem. Ideea de revoluție, cu conotațiile ei stîngiste, îl irită. În nonconformistul Zaciu stătea la pîndă spiritul conservator. De altfel, el are intuiția corectă a mutațiilor de adîncime care se produceau atunci în mentalitățile europene. Societatea de consum înflorea triumfătoare, iar, în amurgul datoriei, omul unidimensional al lui Marcuse sfida cu voioşie prejudecățile lumii vechi. Mircea Zaciu nu este nici pe departe un anti-occidental, însă situațiile de criză îl alarmează. El se simte confortabil în spațiul culturii occidentale consacrate, canonice. Realitățile cotidiene nu-l lasă indiferent, dar consemnează în special amănuntele sau privelişti le care au corespondențe cu memoria sa culturală. Nu locurile, cu posibilul lor pitoresc, îl interesează în primul rînd, ci oamenii şi memoriile lor. Cartea e doldora de portrete în a căror expresivitate explodează talentul de prozator al autorului. Unele sînt ficțiuni, altele persoane reale. Tehnica e a fiziologiei şi caracterului, într-un registru amplu, de la caricatural pînă la admirație. Un portret elaborat cu empatie este al „marelui Bătrân", în care puțini îl mai recunosc astăzi pe istoricul Constantin Daicoviciu. În 1968, era încă rectorul Universității clujene. Zaciu, un apropiat şi un admirator al său, îl întîlneşte în Germania. Omul de o debordantă energie, pe care îl ştia din Cluj, i se pare acum o ființă crepusculară, neliniştitor apatică. Dar nu e vorba despre o imagine a degradării biologice, ci despre o elegie a îmbătrînirii şi, în cele din urmă, a singurătății şi vanității umane. Şi mai expresive sînt „schițele" rapide, în tuşe acide şi îndeobşte groteşti, aşa ca în tabloul de grup al românilor din exil la o aniversare de 24 ianuarie. Cam în acelaşi registru, dar şi cu un colorit de un exotism derizoriu, este descris carnavalul din Köln, simulacru de sărbătoare al societății moderne desacralizate. Are, desigur, şi simpatii față de cei din mediile universitare, însă nu pare că se simte mai niciodată în largul său printre „străini". Îşi construieşte parcă disconfortul afectiv. Îl încearcă mereu un complex irațional al persecuției şi îşi caută refugiul în singurătate şi în persiflare. Pînă şi regimul meteorologic al aventurii sale occidentale este preponderent ostil. Plouă mai tot timpul pe unde umblă, însăşi descinderea inițială la Köln petrecîndu-se într-un decor deprimant: „... sub ploaie torențială mi se pare că mă aflu la capătul lumii. Mai ales că aeroportul e o imensă baracă inestetică, provizorie [...]. Plouă tot mai puternic, cu averse reci. Intrăm, cu lungi ocoluri, în oraş, care-mi pare haotic. Trecem Rinul. Podul uriaş, masiv, greoi, fără grație, numai fierărie şi beton, are el însuşi un aspect prusac". După cum mărturiseşte, el nu călătoreşte ca un turist, ci ca exponent al unei culturi. De aici vine recursul frecvent la memoria culturală, la lumea de acasă. Face analogii surprinzătoare, compară diverse realități ale spațiului occidental cu cele ale „României profunde", dar nu exhibînd contrastele ca odinioară Dinicu Golescu. Patria rămâne „casa sa onirică", locul oricînd ocrotitor, refugiu al sufletului. Nu lipsesc notațiile directe din viața cotidiană, impresiile spontane, dar discursul se articulează substanțial prin a doua sa natură, care este una eseistică şi a referințelor livreşti. Disconfortul psihic, opresiunile de tot felul sînt compensate prin risipa jubilantă de citate, asocieri culturale revelatorii, reflecții scînteietoare. Uimitor e faptul că erudiția aceasta are aerul unei fermecătoare naturaleți. Nu e auxiliară, ci consubstanțială limbajului. De fapt, ea creează stilul, respectiv marca Mircea Zaciu. Nimic ostentativ şi prețios în dezvoltarea fascinantă cu care mixează în pagină nume celebre, opere şi idei. Textul se desfăşoară într-o coregrafie mereu imprevizibilă, savuroasă şi încîntătoare ori tulburătoare prin interogațiile existențiale. Confesiunea, prezentă în fundal, activează adeseori resursele lirice care, de altminteri, aveau să se actualizeze mai tîrziu şi în poezia propriu-zisă. Nu-i vorba de eventuale dulcegării poetizante sau de metaforismul decorativ al peisagiştilor amatori, ci de o anumită expresivitate imaginantă a limbajului şi de forța sugestivă a unor analogii. *Teritorii* este deci jurnal de călătorie şi, deopotrivă, proză eseistică. În momentul apariției ei existau puține cărți scrise cu o asemenea dezinvoltură intelectuală şi lipsă de inhibiție față de tema occidentală. O performanță artistică în primul rînd, ea pare, dacă nu o revendicare, măcar în consonanță cu ideea lui Constantin Noica despre vitalitatea culturilor marginale şi despre superioritatea culturii în raport cu civilizația materială. Despărțirea de Germania şi, în genere, de Occident, e legitimată de această iluzie, întreținută şi de un puternic complex al apartenenței: „Plecînd, o fac măcar fără regrete. Spațiul meu de gînd nu e aici, iar acasă mă aşteaptă un Timp românesc cu altă cugetare, altă cadență, alte anotimpuri - mai aproape de veşnicie". Nu țara reală este evocată aici, ci patria ideală şi metafizică. Se observă în text şi un ecou blagian, dar, dincolo de posibilele influențe şi în afara constructelor ideologice, Mircea Zaciu se identifică sentimental cu această patrie interioară, reprezentată ca un adăpost al ființei. De realitățile „deceniului satanic" se va disocia în cele patru volume ale *Jurnalului.* Patria culturii, însă, rămîne nefisurată în exegezele sale. ■

6 Black Pantone 253 U

Zborul imaginației

Ion Vlad

Pentru semnatarul acestui comentariu, Olimpiu Nuşfelean se situa în familia recunoscută a poeților... Probabil impresiile erau fondate şi pe natura sensibilă, discretă şi vădit interiorizată a acestui absolvent al Literelor clujene. În realitate, făcînd (deocamdată) abstracție de substanța şi registrul prozei şi poeziei sale, scriitorul este autorul unui număr de volume de factură epică: *La marginea visului, Fiatra Soarelui, Poziția ființei* sau *Ciinii de vînătoare*; romane, nuvele sau povestiri, volumele lui Olimpiu Nuşfelean dezvăluie *o structură predominant* (şi cred că nu mă înşel) *poetică*, descoperind comportamente, reacții, acte şi impulsuri proprii unei ființe adesea vulnerabile, născuind la un *univers imaginar*, populat de vise şi de secrete aspirații.

Un om fără aripi (Ideea Europeană, 2009), carte prezentă în librării în cursul anului 2010, confirmă motive, destine şi comportamente dintr-un teritoriu unde prozatorul extrage mişcări interioare prezente şi în poezia sa de o autentică vibrație lirică. Sub specia proprietăților strict narative, Olimpiu Nuşfelean este un *povestitor*, adoptînd cu uşurință formula persoanei întîi, situînd – mai apoi – naratorul în ipostaza de martor, instanță care favorizează comentariul, discursul reflexiv şi introspecția. Formulele sunt diverse şi singurul tip de discurs mai puțin elaborat e acela al dialogului, incapabil să sugereze natura protagoniştilor sau să potențeze atmosfera specifică „prozei scurte". O anume redundanță „oboseşte" tonalitatea generală a unor proze, banalizînd situațiile imaginate de scriitor.

Dominantele volumului *Un om fără aripi* (atracția pentru sesizarea reacțiilor ascunse ale ființei, sublimarea umorului, discreta distribuire a ironiei condescendente, omnirezența „martorului") sunt ale unui prozator fascinat de vis şi de *nelimitatul zbor al imaginarului*. Personajele se mişcă dezinvolt în lumea himerelor, a oniricului; trăiesc intens într-o *suprarealitate* deschisă fantasticului, fanteziei dezlănțuite şi fără „cenzura" realului... Universul scriitorului e populat de ființe încremenite în proiecte fanteziste, altele sunt înrudite cu veleitarii prozei lui Al. Macedonski sau, în discursul caricatural sau ironic, cu personajele lui Mircea Horia Simionescu din seria *Ingeniosului bine temperat*. Extrăgînd din nuvelele, schițele şi „povestirile" volumului un motiv situat în zona superioară a formelor numite, *zborul* şi *obsesia zborului* captivează şi fascinează personajele devorate de un vis suprem. Olimpiu Nuşfelean este un prozator obsedat, totodată de poezia acestui vechi şi permanent vis al oamenilor. Temerari sau pur şi simplu nişte veleitari stînjeniți de suficiența lor lăuntrică, poeți ai spațiilor neîngrădite, visători stimulați de mediocritatea şi urîtul realităților imediate, eroii prozelor trăiesc într-o lume (imaginarul) a unui zbor care să descătuşeze şi să anuleze legăturile cu realitatea palpabilă.

Scriitorul urmează, în general, preceptele (retorică şi poetică) discursului narativ, preferînd formula schiței, avînd un început direct, proiectînd personajul într-o situație anume („Gabriel se trezeşte"; „Teohar Cremona participă şi el la petrecerile date printre umbrele nopții" etc.). Aşadar, *incipit*-ul e mai adesea specific schiței sau nuvelei, discursul evoluînd în formula prezenței naratorului sau prin situarea lui (mai rar) la persoana a doua, totdeauna cu un efect prompt sesizat imediat. „Supravegherea" datorată instanței naratoriale e vizibilă în mişcarea mai liberă a reflecției uşor ironice sau deschise umorului, zîmbetului; nu mai puțin evidentă este tentația *jocului*, a angajării, directe sau indirecte, a cititorului („Din momentul acela şi pînă mai tîrziu, cînd lucrurile vor fi analizate sec la lumina rațiunii şi nu la aceea a inimii..."), relevînd gustul prozatorului pentru convenția jocului şi a regizării momentelor narative. Relatare directă sau indirectă, comenatriu sau recurs la persoana întîi, prozele lui Olimpiu Nuşfelean țin, în cele din urmă, de registrul liric, de unde şi frecvența rememorării şi a decantării amintirilor.

Sunt numeroase variațiunile la motivul zborului şi al irepresibilei dorințe a unor personaje de a descoperi fascinația plutirii în văzduh. Nu e vorba de levitație (vezi Mircea Eliade) şi de inițieri în inextricabile soluții magice; de altminteri, personajele lui Olimpiu Nuşfelean trăiesc în imperiul visului şi al imaginarului. Gabriel e înzestrat cu o privire aparte grație margaretelor care „țineau locul ochilor" (*Ochii lui Gabriel*). De aici şi zborul spre vis şi spre lumi recreate: Micului Prinț îi împrumută un caiet, iar într-o altă zi i-a ținut calul lui Don Quijote... Sunt, consemnează naratorul, peregrinări „visătoare". Fantezia şi visul, simbolurile unei *alte* lumi țin de o metaforă a ființei care transcende realul, imediatul. Funambulescul şi imaginarul sunt motive dominante şi în *Falia* sau în *Un om fără aripi*. Seducția şi voluptatea zborului lui Teodor Marica aflat la etajul 15 al unei clădiri („Dacă aş putea să zbor..."; „I se întîmpla adesea, noaptea, să viseze că zboară"), se întîlnesc într-o proză scrisă nuanțat, cu fine elemente de analiză iar în *Trepte cu plasă de sîrmă* rememorarea şi fluxul memoriei legitimează „logica" visului („...o pistă de lansare a viselor"). Proza lui Olimpiu Nuşfelean ne trimite, dincolo de referințele livreşti, la fantasticul nuvelelor lui Ion Minulescu sau la Oscar Lemnaru. E vorba de gustul pentru mister şi pentru vraja visului care anulează adesea spațiul şi timpul. Plonjînd în „amintiri şi vis", personajele dezvăluie un univers generos şi pur.

Repet, prozatorul îşi supraveghează nu numai trama şi reacțiile personajelor, ci şi desfăşurarea unor situații situate în irealitatea imaginată şi proiectată pentru a reface, adesea izbutit, *atmosfera* şi logica lăuntrică a discursului narativ propriu-zis. Obsesia, dublul, absurdul (ființe bizare, reacții insolite, invazia irealității situațiilor) nu sunt susținute întotdeauna, „denunțînd" momentele parazitare sau redundante. În cele din urmă, *jocul narativ* e motivat (*Întîlnire la cabană, Baloanele*), iar comentariul ironic sau caricatural e inspirat. E un joc de-a fantasticul cenzurat de comentariul naratorului (*Hotelul de pe terenul de tenis*), de umorul infiltrat în privirea naratorului; ridicarea în aer devine un veritabil „exercițiu de admirație". Veleitarism (vezi nuvela lui Alexandru Macedonski), iluzoriu, fantasme, utopii privite cu un zîmbet binevoitor, sunt atribute regăsite în mişcarea adesea imprevizibilă şi voit paradoxală a personajelor (*Ființe zburătoare*). Scriitorul compune portrete (uneori convenționale), observînd, notînd, înregistrînd, cu o anume plăcere de a surprinde gesturi, comportamente năucitoare, în spațiul narațiunii atrase de fantasticul simulat sau jucat mai degrabă. Gustul pentru destine ciudate, pentru manifestări bizare e justificat de natura cețoasă a unor proze voit situate în clar-obscur.

Olimpiu Nuşfelean, spuneam, rămîne un poet îndrăgostit de ființele imaginate, descoperind în proză conotațiile figurilor (metafora şi simbolul sînt preeminente), construind o anume atmosferă unde poezia îşi păstrează tonalitățile şi farmecul totdeauna revelator pentru universul interior al ființelor imaginate. ■

Black Pantone 253 U

Ilarie Voronca, poetul integral

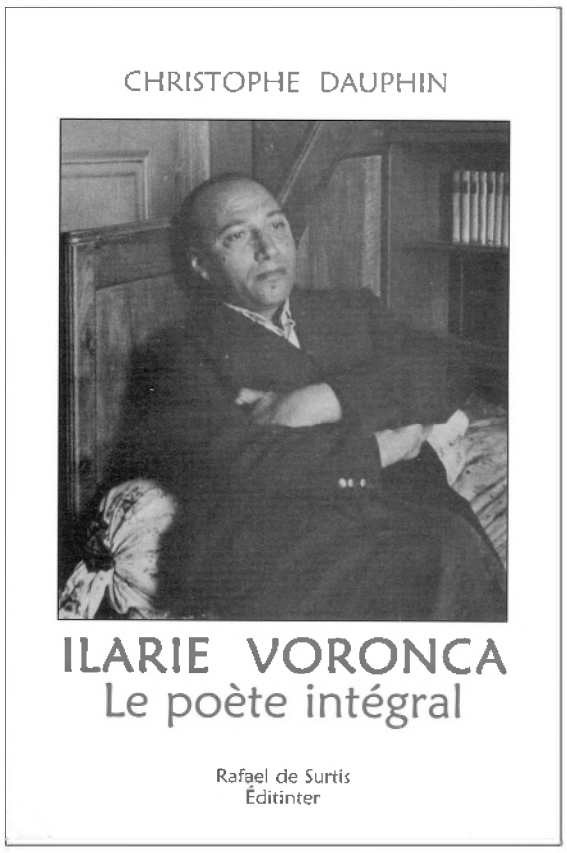
Ion Pop

Sub titlul *Ilarie Voronca. Le poète integral* (Ed. Rafael de Surtis, 2011) a fost publicată de curând în Franța o carte semnată de Christophe Dauphin. Autorul, poet el însuşi şi eseist (a scris, între altele, o carte despre Verlaine şi decadentism, altele despre raporturile lui Sarane Alexandrian şi Jacques Hérold cu suprarealismul) şi conduce şi o revistă literară, *Les Hommes sans Épaules*. Este prima carte mai cuprinzătoare dedicată poetului româno-francez, cu aproape două sute de pagini de studiu propriu-zis, o antologie poetică (*Texte şi poeme alese 1924-1946*) şi, în *Anexă*, câteva texte legate de recuperea recentă a... mormântului lui Voronca din cimitirul parizian Pantin, a cărui concesiune pe încă vreo cincizeici de ani trebuia plătită... Portrete ale poetului, facsimile, fotografii de epocă ilustrează cartea, care e însoțită şi de o bibliografie a operei şi de una critică. Fără să fie foarte întinsă – căci despre Voronca s-a scris mai degrabă ocazional, când prieteni şi admiratori ai săi i-au închinat cîte un număr de revistă ori au editat o (mică) parte din opera sa, cu un număr de inedite. Dintre românii parizieni, Ionesco, Tzara, Sernet, Lupasco au scris frumos despre el, iar Denys-Paul Bouloc, ce se împrietenise, tânăr fiind, cu poetul, a întreținut în jurul numelui şi scrisului său un anumit interes, afectuos şi admirativ, ca şi un alt francez, Michel Giroud, care-i reținuse versurile într-o *Anthologie des poètes maudits* de acum vreo trei decenii, tipărită la Editura Seghers. „Poet blestemat" Voronca a fost şi el, – destinul nefericit al operei sale, după o viață curmată prin proprie voință la vârsta de doar patruzeci şi trei de ani, în aprilie 1946, justifică din plin acest calificativ. Fiindcă, în ciuda valorii sale certe, nici poezia, nici proza lui poetică nu s-au bucurat niciodată în Franța de ecoul mai larg meritat.

Christophe Dauphin face, prin urmare, un frumos gest reparator. O *Prefață* oferă, în deschidere, câteva repere de bază privind contextul socio-cultural în care trebuie situat poetul: comentatorul s-a documentat în legătură cu istoria României, are câteva sigure date despre evoluția în timp a literaturii noastre, i-a citit pe principalii interpreți ai avangardei literare româneşti accesibili în franceză, cunoaşte, din colecția „Le Roumains de Paris" coordonată la Editura Oxus de Basarab Nicolescu, cât de însemnat a fost aportul românesc la peisajul intelectual francez din secolul trecut. Informațiile despre congeneri şi prieteni ai poetului, precum Fundoianu-Fondane, Victor Brauner, Claude Sernet (Ernest Spirt-Mihail Cosma, cumnatul său), fac parte din această documentare ce asigură o anume densitate incursiunii în biografia lui Voronca. Are, aşadar, bune premise pentru o aşezare corectă a personalității lui Voronca în peisajul local, deschis apoi către cel francez, mai ales parizian. Nu-i scapă, practic, niciunul dintre momentele evoluției de pe parcursul românesc al scrisului lui Voronca, de la debutul din *Sburătorul* şi cel editorial cu *Restriştile* din 1923, la suita de plachete – douăsprezece în total – care-i ilustrează opera de expresie românească, încheiată, în poezie cu *Patmos şi alte şase poeme*, din 1933, şi în proză cu *Act de prezență*, din 1932. Sunt trecute, astfel, în revistă etapele experienței sale creatoare, adeziunile succesive la simbolismul târziu şi constructivism, momentele *75 H.P.*, *Punct*, *Integral*, raporturile cu gruparea şi revista *unu*, interesul cu ecouri în scris pentru suprarealismul repudiat inițial. Se insistă în mod justificat asupra a ceea ce critica românească a pus mereu în evidență, adică a tendinței sale de sinteză „integralistă" (atribut provenit de la numele „revistei de sinteză modernă" *Integral*, din anii 1925 -1928). Este evocată apoi dificila integrare în mediul literar francez, începând din 1933, cu puntea aruncată mai întâi prin traducerea a trei dintre volumele sale de versuri (*Ulise*, tradus ca *Ulysse dans la cité*, apoi *Patmos*, şi *Petre Schlemihl*, acesta din urmă sub titlul *Poèmes parmi les hommes*), apoi cu acel semnificativ *Permis de séjour*, din 1935, cu care îşi inaugura opera în noua limbă, până la anii refugiului de sub ocupația nazistă a Parisului şi participarea la organizarea unui grup de rezistență în zona Marsiliei şi, în fine, timpul scurt de după război, când conduce emisiunile româneşti de la Radio France, vizitează România în decembrie-februarie 1946, înainte de a se sinucide la 5 aprilie 1946.

Sub raportul documentării, cartea lui Christophe Dauphin este, până acum, cea mai consistentă contribuție la reconstituirea biografiei lui Ilarie Voronca, prin reunirea într-un tot a datelor cunoscute din diverse evocări secvențiale şi consultarea unor documente de arhivă. Fără să aducă spectaculoase elemente de noutate în refacerea unui parcurs care n-a fost nici el foarte spactaculos, ea ni-l apropie, totuşi, în mai mare măsură pe omul Voronca, timidul şi cutezătorul, entuziastul şi melancolicul ori depresivul, – un temperament complex în care intensitatea trăirilor se manifesta adesea între extreme. Însumându-le, se conturează în ultimă analiză imaginea unei ființe profund vulnerabile, neliniştite, anxioase, capabilă însă de generoase deschideri spre semeni, cunoscând momente de autentică jubilație, de necondiționată dăruire afectivă. Un om încrezător, cum scrie, în „frumusețea acestei lumi", convins că „bucuria e pentru om", că poezia trebuie să aparțină tuturor , o „poésie commune", cum sună un titlul de volum din 1936. Înțelegem mai bine din mozaicul propus de această carte complexitatea sensibilității poetului care, dincolo de ataşamentul pasager pentru o formulă sau alta, rămâne în fond disponibil, în sensul „definiției" pe care o putem da mai generalei „stări de spirit avangardiste", dar şi – ieşind dintre aceste frontiere stricte de istorie literară – în cel al unei permeabilități a subiectului poetic la tot ceea ce putea răspunde aspirației sale spre o reală comuniune cu un univers uman şi poetic eliberat de convenții constrângătoare. Caracterizarea de „poet integral" e, astfel, foarte sugestivă, găsindu-şi argumente peste frontierele doctrinare pe care parcursul românesc al scriitorului Ilarie Voronca le-a putut trasa. Fiindcă etapa franceză a acestei opere rămâne în fond fidelă, cum subliniază noul său cititor, acestei disponiblilități evidente, ilustrate de cărțile sale apărute în România. Nu în sensul avangardist al primei sale tinereți afişat nonconformiste, ci al unei consecvențe în afirmarea, de data asta, mai pozitivă, deloc iconoclastă, a unui ideal de comunicare cu lumea în dimensiunile ei prin excelență umaniste, generos umaniste, aproape utopice în viziunile ei deschise unui „viitor luminos", renovator, regenerator pentru *întreg* universul.

Căci, aşa cum anunța deja ultima secvență a



scrisului românesc al poetului, cea de după 1930, cu *Zodiac*, dar mai ales cu *Petre Schlemihl* şi cu *Patmos*, temele, obsesiile mari ale operei îşi găsesc doar formule mai echilibrate de expresie pentru o aceeaşi substanță vizionară, ajungând chiar la opțiunea, surprinzătoare la un autor de avangardă, pentru... sonet. Căci cu o suită de *Patrusprezece sonete* se încheia această vârstă românească, după ce deja în *Patmos*, ba chiar în *Incantațiile* din 1931, apelul la forme „clasice" ale discursului liric fusese semnificativ. În faza franceză, poezia lui Ilarie Voronca se „cumințeşte" şi mai mult, în sensul că îşi accentuează voința de simplitate, îşi face un program din distanțarea de „cuvintele bizare" şi de imagismul neobaroc precedente, vizând o comunicare mai directă cu cititorul, nerefuzând nici o anumită retorică, o anumită discursivitate a poemului.

Această continuitate de flux subteran a operei nu-i scapă nici cercetătorului de acum, care insistă asupra „integralismului" viziunii poetului pe tot parcursul operei, chiar dacă nu produce analize propriu-zise ale limbajului, ale articulării textelor în sine, menținându-se cu precădere la nivelul conținuturilor şi al unui program, fie el şi reînnoit, de angajare. „Integralist, el nu va înceta niciodată să fie – scrie intrepretul –, fidel idealurilor sale, evoluând de la *integralismul* conceptual al tinereții sale spre *integralismul* practic *(Poezia de toate zilele)*". Şi continuă: „Nici suprarealistă, nici realistă, nici fantastică în exclusivitate, opera lui Voronca este integrală, adică sugerează o sinteză a diferitelor mişcări, genuri, registre şi regnuri în acelaşi timp, pentru a scăpa în cele din urmă oricărei clasificări stricte". Numeroase citate bine alese vin în sprijinul acestei argumentări, mai ales în demonstrarea relației intime dintre om şi scrisul său, dintre biografie şi operă, împrumutate deopotrivă din versurile şi din proza sa poetică. Reiese că Voronca rămâne credincios şi acelei deschideri ultime din etapa sa avangardistă, privind comunicarea, susținută programatic de suprarealism, dintre vis şi realitate, dintre vizibil şi invizibil, într-un univers de „vase comunicante", după formula cunoscută a lui André Breton. Numai că acum el nu mai recurge la niciun fel de „dicteu automat", nemainteresându-l noutatea ori ingeniozitatea manierist-barochizantă a imaginii, ci

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

transmiterea cât mai limpede, simplă, a „mesajului". O face inspirat, cu o fantezie la fel de liberă, însă fără subordonări de ordin programatic, fără să mai mizeze pe tensiuni şi rupturi ale discursului, ci, dimpotrivă, căutând, chiar cu riscul discursivităţii uşor emfatice, comunicarea-comuniune.

Prin felul său de a vorbi despre această operă, Christophe Dauphin rămâne în primul rând poet, şi mai puţin critic, analist de „gramatică" a *textului* liric. Proiectul său a fost, se pare, îndeosebi acela de a-i sensibiliza pe cititorii virtuali ai acestui scriitor puţin cunoscut, atrăgându-le atenţia asupra generozităţii mesajului său şi a acestei solidarităţi profunde dintre om şi poezia pe care a scris-o. Oferă argumente numeroase, la fiecare pagină. El are însă grijă să noteze că Voronca deşi se crede că ar fi fost o vreme membru al Partidului Comunist Francez – nu a scris nicio propoziţie de angajare politică explicită în acest sens, nu a înţeles să facă în niciun fel poezie de propagandă (cum au făcut, fie zis în treacăt, poeţi de prim plan ai vremii, precum un Aragon ori Eluard). Ci rămâne un visător, un idealist utopic, care se întâlneşte, desigur, şi cu utopia marxistă a celei mai bune dintre lumi, însă între liniile unei viziuni larg umanitariste, servite de un univers imaginar de marcă proprie.

Se simte la fiecare pagină a cărţii ataşamentul afectiv, admiraţia faţă de poetul şi omul Ilarie Voronca, iar faptul că autorul cărţii a fost unul dintre oamenii cei mai angajaţi în dificila acţiune recentă, de salvare a mormântului lui Voronca ajuns la capăt de „concesiune" – cu documente aduse în sprijin în finalul volumului – dovedeşte de asemenea această iubire.

Cele peste o sută de pagini de „texte şi poeme alese", în care sunt preluate (din antologia în franceză pe care am coordonat-o în 2006, la Editurile Maurice Nadeau/Est/ICR) şi câteva din etapa românească, sunt foarte atent selectate şi conving pe deplin în privinţa calităţii acestei poezii generoase, prea mult rămase în umbră, care merita şi merită în continuare să fie repusă în circuitul viu al lecturii. Pasul făcut pe această cale de Christophe Dauphin este, aşadar, de întâmpinat cu satisfacţie şi cu un sentiment de solidaritate intelectuală. ■

incidenţe

Din tată-n fiu, din mamă-n fiu

De la patrilinearitate la uterocentrism

Horia Lazăr

Interogaţia asupra înrudirii conjugă reflecţia asupra căsătoriei, familiei, copilului, casei ca loc de reşedinţă şi ca spaţiu patrimonial, ascendenţei, „neamului", comunităţii de viaţă. În interdependenţa lor, aceste noţiuni desenează un perimetru cu geometrie variabilă, în care viaţa comună (acumularea de bunuri şi transmiterea lor, practicile sexuale, grija pentru educarea copiilor, relaţiile dintre persoane sau generaţii) se ordonează în funcţie de repere prevalente la un moment dat, dar care se schimbă în decursul istoriei. Astfel, familia e definită prin referiri numeroase: căsătoria, filiaţia, corezidenţa membrilor, existenţa unui şef ce comandă tuturor celor ce trăiesc sub acoperişul lui, inclusiv servitorii (şi ei membri ai familiei), înrudirea. În acest ansamblu complex de elemente, ponderea înrudirii şi importanţa modurilor de stabilire a ei sînt esenţiale.

În capitolul „Despre nume" din *Eseuri,* Montaigne opune patronimului (numele ascendenţei, în franceză *„race"*, în zilele noastre numele de familie) numele „casei" (fr. *„maison"*), ce trimite la ascendenţa imediată, adesea legat de achiziţionarea sau de primirea ca moştenire a unei proprietăţi funciare. Devalorizate prin faptul că puteau fi purtate de *orice* membru al familiei (printre care fetele nemăritate sau cadeţii ce nu reuşeau să-şi întemeieze propria lor „casă"), aceste „nume ale pământului" din Franţa secolelor XVI-XVIII erau arborate cu mîndrie, în ţara bascilor, chiar şi de ţărănci, care îşi afirmau astfel independenţa socială făcîndu-se numite „doamne" şi încropindu-şi un blazon (1). Definind continuitatea familiei în funcţie de implantarea locală, uneori recentă şi deloc pe placul nobilimii războinice, de spiţă veche, înrudirea celor din „casă" semăna confuzia prin altoirea ramurilor nenobile pe un trunchi străvechi. Ea avea însă avantajul că păstra numele familiei, care, deşi alterată prin aporturi plebee, era ferită de stingere într-un climat de insecuritate economică şi de slabă speranţă de viaţă.

Raportată la patrilinearitatea numelui şi aflată sub suspiciunea ilegitimităţii (motivul încornorării soţilor apare frecvent în literatura populară şi în cea cultă), familia actuală pare a se fi constituit în veacurile XIII-XIV, cînd statutul juridic al femeii începe să se degradeze. Ea a fost precedată de „neam" (fr. *„lignage"*) – formaţie socio-antropologică ai cărei membri se socoteau descendenţi ai unui strămoş comun, prin bărbaţi *sau prin femei.* Desenînd o mitologie a rasei pure, elaborată în ambianţa de înfruntări armate private ale seniorilor Evului Mediu timpuriu, înrudirea prin filiaţie bilineară implica o solidaritate agonistică a sîngelui şi a onoarei dar nu şi comunitatea unui patrimoniu nedivizat – o protecţie a persoanelor prin răzbunări ritualizate sub forma duelului şi a expediţiilor punitive, nu a bunurilor. Simultan patrilinear şi matrilinear în materie de proprietate moştenită (bunurile dobîndite nu intrau în calcul, 2), principiul *paterna paternis materna maternis* (ce vine de la tată rămîne în succesiunea urmaşilor lui; la fel în cazul mamei) confirmă ipoteza originii bilineare a înrudirii în Europa gotică, în ciuda apariţiei patronimelor în secolul al XIV-lea.

În dicţionarele de la sfîrşitul secolului al XVII-lea francez, „înrudirea" şi „consanguinitatea" sînt sinonime. Dreptul canon complexifică însă înrudirea. Pe lîngă consanguinitate („înrudirea naturală") era avută în vedere „înrudirea legală" prin adopţie (legătura dintre adoptat şi *întreaga* familie a tatălui adoptiv), „afinitatea legitimă" creată de căsătorie între fiecare dintre soţi şi familia celuilalt, „afinitatea nelegitimă" (legăturile ilicite) şi înrudirea spirituală dintre copilul botezat, împreună cu părinţii lui, şi naşi, sau dintre confesor şi penitent (3). Diseminarea înrudirii, ce merge împreună cu înmulţirea obstacolelor şi interdicţiilor canonice la căsătorie şi la înrudirea spirituală, generate de obsesia incestului, atestă existenţa unor solidarităţi parentale numeroase şi încrucişate (sîngele, rasa, casa, căsătoria, adopţia, concubinajul, copiii nelegitimi), ce desenează un tablou de alianţe cuprinzător şi deschis. În acest sens, cuvîntul *„kin"* desemnează, în engleză, atît o rudă cît şi un aliat.

Integrate într-o logică a cuceririi şi exercitării puterii, înrudirea şi alianţele au constituit întotdeauna un motor al istoriei. Promovarea de către Richelieu a clanului său (familiile du Plessis şi La Porte) şi clientelizarea acoliţilor (părintele Joseph şi cardinalul Mazarin, neobosit artizan al împăcării Franţei cu Spania şi agent matrimonial eficace în căsătoria lui Ludovic al XIV-lea cu infanta Maria-Tereza) lărgeşte aria parantezei familiale şi politice instituind o înrudire juridică practic nelimitată, avînd ca suport interese personale sau de grup. Iar în ce priveşte consanguinitatea, un arbore din 1561, analizat de J.-L. Flandrin, cifrează la peste zece mii cazurile de incest potenţial între gradele I şi VII de computaţie canonică!

Cuprinsă în economia domestică a menajului burghez – uneori şi aristocratic -, educarea copiilor era adesea încredinţată rudelor învăţate. Instruirea devenea astfel un mijloc de consolidare a relaţiilor parentale, într-o atmosferă familială inspirată de modelul guvernării monarhice şi ecleziastic-dominicale – ambele masculine şi biblic-paternaliste. În acest cadru, femeia ocupă o poziţie subalternă, pedepsirea ei fizică fiind autorizată şi deseori practicată în mediu popular. În mod simetric, soţul incapabil să-şi strunească nevasta rebelă sau bătut de ea va fi supus unor ritualuri carnavaleşti de deriziune (cel mai des întîlnit e „sărbătoarea măgarului", în care soţul dominat de soţie e obligat să călărească un măgar încălecat cu faţa spre coada animalului) – practici devenite ilegale în secolul al XVIII-lea dar menţinute pînă în veacul trecut.

Supusă normelor conjugalităţii şi constrîngerii de a procrea, sexualitatea cuplului legitim e orientată spre reproducerea speciei. Cu toate acestea, contracepţia prin mijloace magice (infuzii, filtre de dragoste nefecundă, produse de farmacopee populară pe bază vegetală sau animală) sau frust naturale (întreruperea conjuncţiei partenerilor înainte de consumarea ei) va aduce primele fisuri în dispozitivul politico-teologic al familiei. Pusă în practică prin iniţiative

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

masculine sau feminine (4), ea va fundamenta dreptul femeii de a dispune de propriul ei corp, drept care, asociat cu libertatea de a avorta şi cu extinderea tehnologiilor de procreare asistată va deplasa, în zilele noastre, problematica morală a familiei şi reflecţia socio-antropologică asupra înrudirii spre redefinirea juridică a filiaţiei.

Subordonînd biologicul juridicului, natura politicului, faptul filiaţiei voinţei de a o crea şi adevărul medical al procreării libertăţii de a o institui ca artificiu al vieţii comune, codul civil napoleonian din 1804 face din căsătorie o realitate instituţională întemeiată pe adeziunea soţilor la *toate* consecinţele actului asumat, pe *întreaga* durată a ei (la redactarea codului divorţul, instituit în 1792, era în vigoare), contrară mentalităţii contractualiste din perioada Vechiului Regim, axată pe negocierea şi revizuirea condiţiilor lui (5). În spiritul codului, copiii născuţi în timpul căsătoriei sînt emanaţia instituţională a acesteia, nu produsul biologic al părinţilor. Filiaţia legitimă e de acum juridică iar scopul căsătoriei nu e de a preveni desfrîul ci de a crea ficţiunea legală a unei sexualităţi normale şi a unei filiaţii naturale. Ultima se referă, indivizibil, la legăturile copilului cu părinţii (nu cu familia acestora), ceea ce face din el „copilul cuplului": un fapt social clădit pe o „prezumţie de paternitate" al cărei izvor, îndepărtat, e voinţa soţului de a se căsători – hotărîre inaugurală şi totodată ultimă, care face din *toţi* copiii născuţi pe durata căsătoriei (inclusiv cei bănuiţi de a fi adulterini) copiii cuplului, şi care scoate prin compensaţie din domeniul litigiilor neputinţa masculină de a procrea (6). Pe de altă parte, concepţia spiritualist-juridică a căsătoriei ca angajament voluntar al soţilor face din prezumţia de paternitate (un drept exorbitant al femeii) o limită la refuzul soţului de a recunoaşte copiii născuţi în timpul căsătoriei. Renunţînd la a intra în intimitatea cuplului, legea nu se întreabă *cu cine* a putut avea raporturi intime soţia, admiţînd dimpotrivă postulatul că nu a putut să nu aibă astfel de relaţii cu soţul ei. În aceeaşi optică, adulterul feminin nu distruge filiaţia decît dacă sarcina sau naşterea au fost ascunse; în situaţie contrară, soţul e obligat să aducă probe greu de procurat, pe care judecătorii nu le acceptau bucuros. Mitul burghezului grosolan, insolent şi lubric trebuie completat cu relatările din romanele secolului al XIX-lea, ce pun în scenă femei din lumea bună cu erotism subtil, care întreţin amanţi tineri. Predeterminînd acţiunile de moment ale actorilor, legea napoleoniană instituţionalizează familia şi filiaţia, plasînd-o pe prima sub semnul datoriei conjugale (care nu se reduce la fidelitate) şi pe a doua sub cel al paternităţii juridice, fictive – un joc al aparenţelor ce produce legitimare publică.

Concepţia voluntaristă, consensualistă a codului napoleonian lasă în umbră identitatea sexuală a soţilor, tratînd căsătoria ca pe o uniune intelectuală şi morală în care procrearea nu e obiectivul prim (exemplu: căsătoria persoanelor vîrstnice) şi în care neputinţa sau conformaţia naturală imperfectă a unuia dintre soţi nu e motiv de divorţ. Erijarea impotenţei în reper decisiv al dizolvării uniunii conjugale în Franţa, începînd cu 1958, scoate sexualitatea din domeniul aparenţelor esenţializînd-o şi conferindu-i un statut de adevăr biologic în care diferenţa sexuală a genitorilor e principiul căsătoriei şi vehiculul filiaţiei (7). Căsătoria persoanelor de acelaşi sex e astfel ilicită iar filiaţia devine prototipul coeziunii familiale şi sociale.

Pivot al familiei şi „proprietar" autoritar al soţiei, soţul-tată nu e totuşi privilegiat de codul napoleonian. Legitimînd ideologic căsătoria (8), acesta îl obligă să recunoască copiii născuţi în perioada ei ca fiind ai lui – o adevărată „procreare asistată juridic" (9) ce evacuează principiul identităţii înlocuindu-l cu cel al aparenţei notorii. Acelaşi mecanism de identificare funcţionează şi în cazul actului de naştere, care întemeiază prezumţia de maternitate prin înscrierea în el a numelui unei femei ce *se declară* mama copilului, pe care îl recunoaşte ca fiind al ei, fără însă a aduce dovada naşterii lui (un cerficat medical). Dacă procedura a dat naştere la fraude (supoziţii de maternitate, înlocuiri de copii), caracterul voluntar al maternităţii e mai accentuat decît cel al paternităţii: atît celibatarele cît şi femeile căsătorite puteau să nu-şi declare identitatea (10).

Legislaţia franceză a secolului trecut a introdus numeroase elemente de redefinire a filiaţiei: adoptarea contractuală din 1923, prin care copilul e legat de familia biologică dar şi de cea adoptivă, adoptarea plenară din 1966 (despărţirea de familia de origine), complexul legislativ de după 1972, ce face din maternitate şi din realitatea ei primă, naşterea, cheia de boltă a relaţiilor familiale.

Contrar codului napoleonian, conform căruia o femeie putea fi mamă fără a-şi naşte copilul (prin supoziţie, înlocuire sau adoptare), „imperiul pîntecului" din zilele noastre, descris în cartea Marcelei Iacub, defineşte naşterea ca nenegociabilă: orice mamă trebuie să-şi aducă pe lume copilul. Eclipsarea tatălui prin ieşirea din regimul prezumţiilor parentale şi legalizarea libertăţii de a avorta, care limitează dreptul bărbaţilor de a deveni taţi, se însoţeşte cu fragilizarea paternităţii. Instituind o filiaţie naturală, automată, „adevărată" (♀), pîntecul matern devine dispozitivul prin care copiii aduşi pe lume scapă de voinţa genitorului masculin, *oricine ar fi el,* dobîndind astfel, *toţi,* statutul de copii nelegitimi. „Privilegiul pîntecului", asociat cu „privilegiul adulterului", simplifică tulburător legislaţia filiaţiei: de acum actul de naştere în care e înscris numele mamei e, automat, şi un act de recunoaştere a copilului – copil care nu mai are nevoie de tată pentru a exista ca persoană civilă.

Constituită pe fundalul crizei familiei şi al obsesiei pierderii identităţii, instituţionalizarea regresivă a naturii şi a biologicului înlocuieşte istorica autoritate paternă, edificată pe dependenţa femeii şi pe egalitatea soţilor în filiaţia indivizibilă, cu „autoritatea parentală", ce defineşte filiaţia prin apartenenţa biologică a copilului la mamă. Abia ieşită de sub tutela soţului prin cucerirea egalităţii în sînul familiei, femeia secolului XXI, strivită sub noua misiune publică încredinţată de stat, care face din ea un „funcţionar al familiei" (11) eliberat de soţul opresiv dar intrat pe o piaţă totalitară a vieţii ce-i anihilează voinţa, dorinţele şi visele, se află în pragul unei noi excluderi: nedreptăţile sociale cedează locul inegalităţilor pîntecelor, dintre care cele lipsite de fecunditate nu vor putea participa la sărbătoarea gestaţiei şi a naşterii. Pe de altă parte, o lege franceză din 1994 permite inseminarea artificială dar defineşte maternitatea în funcţie de centralitatea uterului – singurul loc imobil (spre deosebire de elementele volante ale trupului, susceptibile de a circula şi de a fi implantate sau transplantate: organele, sîngele, ovulele, lichidul seminal) ce poate primi embrionul, prin raport sexual fecund sau prin inseminare. Autorizînd orice tehnică de procreare, naturală sau artificială, *dar nu şi maternitatea de substituire,* greu de controlat, legea face din „excepţia uterină" piatra unghiulară a dreptului francez al familiei.

Uterocentrismul priveşte sarcina prin inseminare ca pe un simulacru al unui raport sexual care nu a avut loc. Suprapunînd şi contopind imaginar fecundarea artificială şi graviditatea naturală, părinţii pot reconstitui, prin naraţiuni variabile, originea copiilor lor, ştergînd urmele unui act care nu s-a petrecut niciodată, ca în logica crimei perfecte. A fi mama unui copil însemnă aşadar a-l fi purtat într-un pîntec devenit „instituţia centrală a filiaţiei" (12). Noua putere a femeilor, suverană (dreptul de viaţă şi de moarte), are astfel o dublă dimensiune: „dreptul discreţionar de a nu avorta" (13) şi capacitatea de a impune sau de a refuza paternitatea. Monopolizînd procrearea, legea pîntecului apare ca un instrument de putere îndreptat împotriva bărbaţilor şi, după caz, ca unul de autodistrugere îndreptat împotriva femeilor sterile. Rămînînd în cadrul biologic al filiaţiei definită prin naşterea copiilor – rezultatul refuzului de a avorta – trebuie însă să remarcăm că singura posibilitate de a proteja în mod egal viaţa privată a sexelor ar fi reîntoarcerea la interzicerea avortului: soluţie nerealistă şi, îndeosebi, primejdioasă, prin aceea că ar alinia statutul tuturor în funcţie de cei cu drepturi reduse, cum s-a întîmplat în 1912 în Franţa, cînd legea a admis cercetările în vederea stabilirii paternităţii nu pentru a introduce constrîngeri în viaţa sexuală a bărbaţilor ci pentru a împiedica emanciparea femeilor (14).

Note:

(1) Jean-Louis Flandrin, *Familles. Parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société,* [1984], Paris, Seuil, col. „Points histoire", 1995, p. 22.

(2) *Ibid.,* p. 26.

(3) *Ibid.,* p. 28.

(4) Emmanuel Le Roy Ladurie evocă în *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* (1975) sfaturile contraceptive bazate pe magia vegetală ale unui preot de ţară ce practica concubinajul, şi care le utiliza din poziţie de forţă, „adamocratică", pentru a o menţine în dependenţă pe femeia cu care trăia, speriată de eventualitatea unei sarcini dezonorante (p. 247-249 în ed. 1995). Pe de altă parte, J.-L. Flandrin arată că, începînd cu secolul al XVII-lea, întreruperea contraceptivă a actului sexual, ce depinde de bărbat, era executată la cererea prealabilă a femeii, devenită autoritară, îndeosebi cînd era vorba de legături extraconjugale în mediu aristocratic – o realitate sociologică deja codificată de etica trubadurilor din Evul Mediu, „servitori"ai iubitei ce-şi dădea consimţămîntul la legături trupeşti care, în funcţie de împrejurări, trebuiau ferite de fecunditate şi de riscul unei sarcini degradante (*Familles, op, cit.,* p. 254-255).

(5) Marcela Iacub, *L'empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité,* Paris, Fayard, 2004, p. 49-50.

(6) Înainte de Revoluţia franceză căsătoria legitimă era cea consumată iar neputinţa soţului, greu de dovedit dar socotită naturală, era unul dintre puţinele motive de divorţ. Codul napoleonian tratează neputinţa ca pe un fapt vizibil dar accidental. În secolul al XIX-lea, judecătorii nu au anulat nicio căsătorie din motiv de impotenţă, nici măcar în cazul absenţei organelor externe de reproducere (*Ibid.,* p. 37).

(7) Marcela Iacub, „Le mariage des impuissants", în *Le crime était presque sexuel et autres essais de casuistique juridique,* [2002], Paris, Champs/Flammarion, 2003, p. 117-120.

(8) Legitimarea tuturor filiaţiilor prin căsătorie depreciază, prin etatizarea consimţămîntului soţilor, mitul tinerei fete nevinovate, sedusă şi abandonată. Exaltînd căsătoria şi sacralizîndu-i servituţile, legislaţia napoleoniană face din familie un stîlp al ordinii publice, aşezată sub protecţia împăratului.

(9) M. Iacub, *op. cit.,* p. 73.

(10) *Ibid.,* p. 54.

(11) *Ibid.,* p. 194.

(12) *Ibid.,* p. 250.

(13) *Ibid.,* p. 252.

(14) *Ibid.,* p. 339.

■

10 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Cioburi de viață (II)

Laszlo Alexandru

Poezelele şi cimiliturile copilăriei au de multe ori absurditatea vîrstei. Nu-mi iese din minte un cîntecel cretin, care mergea într-o acumulare tot mai îngrijorătoare: "Un elefant / se legăna / pe o pînză de păianjen. / Şi fiindcă ea / nu se rupea / a mai chemat un elefant". Strofa următoare vorbea de doi elefanți care se legănau pe o pînză de păianjen, trei elefanți care se legănau pe o pînză de păianjen, patru elefanți care se legănau pe o pînză de păianjen, cinci elefanți care se legănau pe o pînză de păianjen şi tot aşa mai departe.

Încă nu s-a uscat cerneala pe gazetele ce dezbăteau spinoasa problemă a scriitorului Ioan Groşan, surprins în epifania de vulgar turnător la Securitate. Noul scandal, al epifaniei scriitorului Nicolae Breban, într-o ipostază nu mai puțin asemănătoare, vine să tulbure liniştea mioritică a plaiurilor prietenoase şi ospitaliere. Cin' să fie oare invitatul ziarelor, care-şi dă cu părerea despre securismele lui Breban? Ați ghicit: Groşan. Ce mi-e Tanda, ce mi-e Manda? Şi ce spune prozatorul Ioan? Păi, el "este de părere că dezvăluirile legate de Nicolae Breban «sunt false» şi că se confundă o discuție în care Breban «voia să-i facă un bine lui Paul Goma» cu ceea ce rezumau după aceea ofițerii de Securitate. (...) Groşan consideră că nici nu se pune problema ca Breban să fie vinovat".

Dacă tot se fac aceste eforturi de-a lumina opinia publică, prin intervențiile autorizate ale specialiştilor, aş sugera onor breslei gazetare să-l chestioneze şi pe Mircea Iorgulescu ce părere are despre Breban şi Groşan. Iar apoi să-i ia un scurt interviu lui Sorin Antohi, ca să aflăm cum trebuie judecate cazurile Breban, Groşan, Mircea Iorgulescu etc. Mă întreb totuşi, între două căscături: cam cîți elefanți se pot legăna pe-o singură pînză de păianjen?

*

L-am ascultat cu vădit amuzament, în al treilea episod al filmului despre Nae Ionescu, *Profesorul şi discipolii*, pe... filosoful Dan Ciachir. Pios gînditor creştin, format – cum altfel – la şcoala *Săptămînii* patronate de Eugen Barbu, acesta ne-a povestit despre venerația pe care odinioară i-a purtat-o Nae lui Iorga, despre cursurile enciclopedice pe care i
le-a audiat şi care atît de profund l-au influențat. Bla-bla-bla. Şi dă-i 'nainte cu vorba lungă pe ogorul enciclopedismului filial, care s-a lipit prin contagiune, ca scabia de oaie, pe blana trăiristului exaltat.

Probabil că drumul spre pioşenie trece musai prin adevărurile parțiale. Altminteri Ciachir ar fi trebuit să pomenească şi despre ostilitatea la scenă deschisă dintre cei doi, despre diabolizarea lui Iorga, de către Nae Ionescu. Universitarul hitlerist pesemne că nu-i putea ierta celebrului savant treptata abandonare a pozițiilor politice extreme, partizanatul pentru Casa regală, succesele ştiințifice naționale şi internaționale. Dar mai ales nu i-a iertat denunțul la poliție împotriva lui Corneliu Zelea Codreanu, care a şi dus, ulterior, la arestarea şi execuția sumară a Căpitanului.

În loc de poliloghia admirativă despre filiația pătimaşă de la Nicolae către Nae, poate fi suficient să le amintim cititorilor un pasaj scris cu *à propos* de însuşi Iorga: "Un «filozof» de idei tari, de gesturi grozave şi de ochi turceşte învîrtiți în orbite, denunțîndu-mă pentru ceea ce s-a întîmplat în ciocnirile unei triste campanii electorale pe care am făcut tot ce puteam ca s-o împiedic – şi de aceea nici nu candidez personal – mă ia la refec, adăugîndu-mă aşa, din senin, la lista asasinilor politici (...). Mai e vorba acolo şi de moartea mea, pe care acest distins cugetător aproape quinquagenar o doreşte. Sunt pentru el cineva cu «un picior în groapă». Nimeni nu ştie, d-le Nae, ți-o spune un Nicolae cu numele – şi capul – complet, *cît are de trăit*. Atîrnă şi de cum a trăit. Dar, pentru a mă coborî la nivelul d-tale, piciorul rămas poate sprijini încă o bătrînețe onestă, trăind din muncă, şi muncitoare pentru alții. Şi, la nevoie, el mai poate servi pentru ceva."

Picior spate gios poate fi valabil şi pentru cei care deformează sub ochii noştri, la televizor, adevărurile de odinioară.

*

Nu putea lipsi, de pe lista apologeților lui Nae Ionescu, din filmul de la TVR Cultural, extremistul Răzvan Codrescu. Acesta ne-a împărtăşit, cu zîmbet viclean, rodul meditațiilor sale profunde. Este nevoie de-o reală contribuție românească în exegeza despre Nae, căci prea şi-au croit aici locul cercetătorii străini. După ce şi-a repetat ideea respectivă pe alte subtonuri (Nae trebuie perceput cu suflet curat, românesc), analistul a dat niscaiva exemple de comentatori străini, lipsiți de suflet:
Z. Ornea şi Ov. S. Crohmălniceanu.

La argumentul ăsta, m-am ridicat să deschid ferestrele. Țineam să iasă cît mai repede, din camera mea, mirosul ideii scăpate de Răzvan Codrescu.

*

Critic literar antisemit – persoană care citeşte cărțile pornind de la prepuț.

*

Am avut prilejul, în deschiderea studiului meu cu titlul *Mihail Sebastian şi evreii*, să insist pe identitatea complexă a scriitorului interbelic, pe apartenența lui simultană la mai multe etnii, realități geografice şi identități (fapt care, în mod paradoxal, îl scufunda şi mai apăsător în solitudinea sa iremediabilă). "Nu voi înceta desigur niciodată să fiu evreu. Asta nu e o funcție din care să poți demisiona. Eşti sau nu eşti. Nu e vorba nici de orgoliu, nici de jenă. / E un fapt. Dacă aş încerca să-l uit, ar fi de prisos. Dacă ar încerca cineva să mi-l conteste, tot de prisos ar fi. Dar nu voi înceta, de asemeni, niciodată să fiu un om de la Dunăre. Şi ăsta tot un fapt e. (...) Eu ştiu ceea ce sînt, şi dificultățile, dacă există, nu pot fi decît în ceea ce sînt eu, nu în ceea ce scrie în registrele statului. Liber statul să mă decreteze vapor, urs polar sau aparat fotografic, eu nu voi înceta prin aceasta să fiu evreu, român şi dunărean." Identitatea polimorfă exclude excluziunile. Ea poate fi răstălmăcită, din prostie sau rea-credință, dar va continua să existe ca atare.

Ce interesant că s-a gîndit şi Dan Culcer să-şi dea cu părerea pe tema asta, zărind vapoare, urşi polari şi aparate fotografice, acolo unde era vorba

despre un destin tragic şi sensibil. În opinia bizară a vulcanului olog, dacă frazele lui Mihail Sebastian au fost scrise în sensul asumării unei etnii ("o declarație sforăitoare, o probă de naționalism exacerbat, ruşinos"), atunci ele ar trebui să legitimeze şi mişcarea similară: corespondenta asumare etnică orgolioasă, din partea unui român, ungur, polonez, rus sau sîrb. Căci dacă evreul poate fi mîndru în etnia lui, de ce n-ar avea şi ceilalți drepturi similare, fiecare pe felia proprie?

Nene Dane, iarăşi ai pornit-o de-a-mboulea. Declarația lui Mihail Sebastian – la vremea sa – nu venea să-l închidă pe titular în cuşca unei singure definiții, în limitele unei etnii, ci chiar dimpotrivă, să-i afirme apartenența globalizatoare. Nu avea orgoliul excluziunilor, ci aspirația uşor naivă a îmbrățişărilor frățeşti. Între ce-a zis omul şi ce-ai priceput matale e distanța de la un ghiocel la un bulan de milițian. ■

Black Pantone 253 U

Cioran și excepționalismul cultural

Ovidiu Pecican

Într-o cultură cum este cea română, excesele se văd de departe. Urmuz se explică printr-un sindrom caragialesc („De ce, nene Anghelache?"), avangarda se distribuie pe umerii alterității de proximitate, Mateiu Caragiale este un deviant și un detracat cu stil, iar isteria cioraniană exprimă insomnia și isteria generată de aceasta.

... Și totuși, nu argumentele sau coerența de viziune îi lipsesc lui Cioran în *Schimbarea la față a României*, semn că monstruozitatea, dacă asta este, se poate construi și geometric. Paranoia lui – repet: mania grandorii – se dezvoltă de la o frază la alta, de la un text la altul, într-o remarcabilă progresie. „A fi asimilat imanent într-o cultură înseamnă a păstra, în îndoieli, în viziune și în atitudine, limita impusă de *cadrul* (*subl. E.C.*) acelei culturi. Labilitatea acestuia demarcă un început de declin, un apus stilistic, o dezintegrare a direcțiunii lăuntrice". Ieșirea din cadru, din țâțâni, cu alte cuvinte depășirea dincolo de limitele proprii, îi apărea tânărului Cioran, în 1935 – 1936, nu doar condiția persoanei sale turmentate de abulie insomniacă și de vise napoleonice, ci și criteriul ce ar diferenția culturile mari de cele mici. Ea ar fi fost, pasămite, nu numai soluția de avarie în fața friabilității limitelor, ci chiar obligația provenită dintr-un impuls interior de importanță vitală, un adevărat instinct al auto-afirmării. Antipodul acestei stări de criză este totalitatea. „Fiece mare cultură este o soluție a tuturor problemelor. (...) Grecia antică sau Franța, de exemplu (poate cele mai împlinite culturi), au soluționat –în genul lor – toate problemele ce se pun omului, s-au echilibrat cu toate incertitudinile și și-au inventat toate adevărurile". Astfel, dacă insului creativ nu-i rămâne decât să se autodepășească, afirmându-și genialitatea sau, mă rog, excepționalismul, nici civilizațiile, culturile nu au de ales, trebuind să facă saltul istoric către împlinirea lor nietzscheană, în apoteoze imposibil de conceput în spirit rațional, prognosticabil. „Culturile mici n-au o valoare decât în măsura în care încearcă să-și înfrângă legea lor, să se descătușeze dintr-o condamnare, care le fixează în cămașa de forță a anonimatului. Legile vieții sunt unele la culturile mari și altele la cele mici. Primele își consumă evoluția floral, cresc natural înspre mărirea lor (...). Complexele de inferioritate caracterizează formele minore de viață, a căror devenire nu se poate concepe fără exemplu, fără prototip". Culturilor mici le rămâne, prin urmare, o singură posibilitate de a părăsi anonimatul: depășirea propriei condiții.

A citi gândul lui Cioran la aproape opt decenii după formularea lui înseamnă nu doar să îl descifrezi, ci, dacă se poate, să îl și supui probei veritații istorice. Întrebarea care se iscă, odată acceptate, în chip provizoriu, premisele cioraniene, ar fi, deci, dacă și când anume a pariat România pe excepționalismul ei. Eșecul întâii ieșiri din matcă – prin isteria tinerilor, la care și autorul *Schimbării la față a României* a rezonat -, cea legionară, a devenit vizibil în timp scurtissim. Tentativa de răfuială a Gărzii de Fier mai întâi cu minoritatea cea mai calificată economic și cultural din interiorul țării, cea evreiască, a indicat cu tragică precizie în ce direcție purtau adepții Căpitanului țara și cultura: către hecatombe, prin metoda epurărilor etnice. Sancțiunea a venit, în chip neașteptat, tocmai din partea unui complice, mareșalul Antonescu, care, după ce i-a înlăturat de la putere și i-a reprimat pe legionari, le-a continuat, cel puțin în parte, programul (deportări ale evreilor și romilor în Transnistria și restricții civile și economice în țară, alianță fără rezerve cu Hitler). Excepționalismul din preajma și din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, sub presiunea pierderilor teritoriale ale României Mari, s-a developat într-un curs al istoriei totalitar, isteric și intolerabil, consumat cu pierderi umane, materiale și de prestigiu până astăzi incalculabile.

Nu este de socotit că tânărul absolvent al Literelor bucureștene, discipol al lui Nae Ionescu, ar fi fost ideologul de serviciu al legionarismului sau al militarismului naționalist exclusivist al mareșalului. Mai curând maestrul lui, Nae însuși, s-ar fi dorit astfel. Cu toate acestea, anumite coincidențe între biografia și bibliografia cioraniană, pe de o parte, și evoluțiile la care România a participat nu pot fi trecute sub tăcere. Faptul că studiosul rășinărean a exprimat în chip clar și – o spun din nou – argumentat obligativitatea mesianismului pentru comunitățile care aspiră la depășirea minoratului istoric, că a văzut în imperialism „implicația practică a mesianismului" și că a visat pe seama României un asemenea destin justifică, mai mult decât oportunismul, prezența lui pasageră printre apologeții Căpitanului, anulând pretinsul caracter întâmplător al unei asemenea opțiuni.

Să nu ne facem iluzii: Cioran nu a nimerit pe nepusă masă în configurațiile în care s-a regăsit. Pentru a se distanța de ele a fost necesar nu numai să emigreze, nici doar să renunțe definitiv la biografia și bibliografia lui românească, ci și la scrisul în română și la ambiția de a deveni un filosof cu operă articulată. "Instinctul" de autoconservare postbelic care l-a transformat într-un metec parizian a însemnat efortul unei anonimizări și construirea unei noi identități, întemeiate pe laconism, aforistică și pesimism expresiv din punct de vedere literar. Toate exprimă, de fapt, strădania unei deconstruiri de sine, în care reconfigurarea acorda „golului" – citit și în cheie formală, dar și la nivelul conținutului, ca vid, neant - un loc mult mai important decât „plinului".

De fapt, să fi scrutat mai atent trecutul recent, Cioran ar fi avut motive de identificare a excepționalismului românesc în politica balcanică a lui Carol I și, semnificativ, a lui Titu Maiorescu. Era, practic, o primă tentativă de părăsire a condiției fragmentare și ancilare, prin ridicarea la o nouă demnitate politică – cea de arbitru al situației balcanice – a României, pacea de la București fiind actul de naștere al noii tendințe. Primul Război Mondial, izbucnit curând după aceea, a arătat însă că asemenea peripeții diplomatico-războinice nu puteau continua nestingherite, implicând doar micile vecinătăți sud-est europene, chiar dacă anul 1918 a marcat un salt unic, în ordine statală și demografică, în istoria României. S-ar putea spune că premisa grandomaniei tânărului Cioran a fost însuși procesul de reconfigurare a țării, prilejuit de căderea marilor imperii – cel Austro-Ungar, cel Țarist -, metamorfoză geopolitică păstorită de departe de SUA ca putere emergentă în calitatea de arbitru politico-militar european, garantă a noii ordini statale dintre războaie, gândite inițial ca democratică. O atât de spectaculară confirmare a excepționalismului românesc încuraja în cercurile intelectuale și politice interpretarea în cheie pragmatică a succesului nesperat, și nu ca pe un efect al hazardului istoric sau al voinței divine. Vitalismul și intuiționismul erau doctrine filosofice suficient de încurajatoare pentru a permite socotirea apoteozei statului național român ca pe un semn de instinct vital activ... Și totuși, pentru insomniacul absolvent devenit profesor la Brașov după încheierea studiilor, lucrurile stăteau abia să înceapă...

Mai apoi, în deceniile care au urmat anilor 1912 și 1940 – 1941, pe tânărul Cioran l-ar fi putut interesa pretinsa ieșire de sub obrocul satelizării Moscovei a României lui Ceaușescu, în 1968. Apropierea de Occidentul lui Willi Brandt și De Gaulle, medierea între China lui Mao și SUA președintelui Nixon, păreau să anunțe părăsirea de către România a anonimatului trasat de Stalin la umbra Kremlinului, alături de celelalte state, și ieșirea din orizontul politic al previzibilului. Dar acest lucru era nu numai părelnic, cum s-a văzut mai apoi, ci și lipsit de urmări culturale vizibile de la distanță.

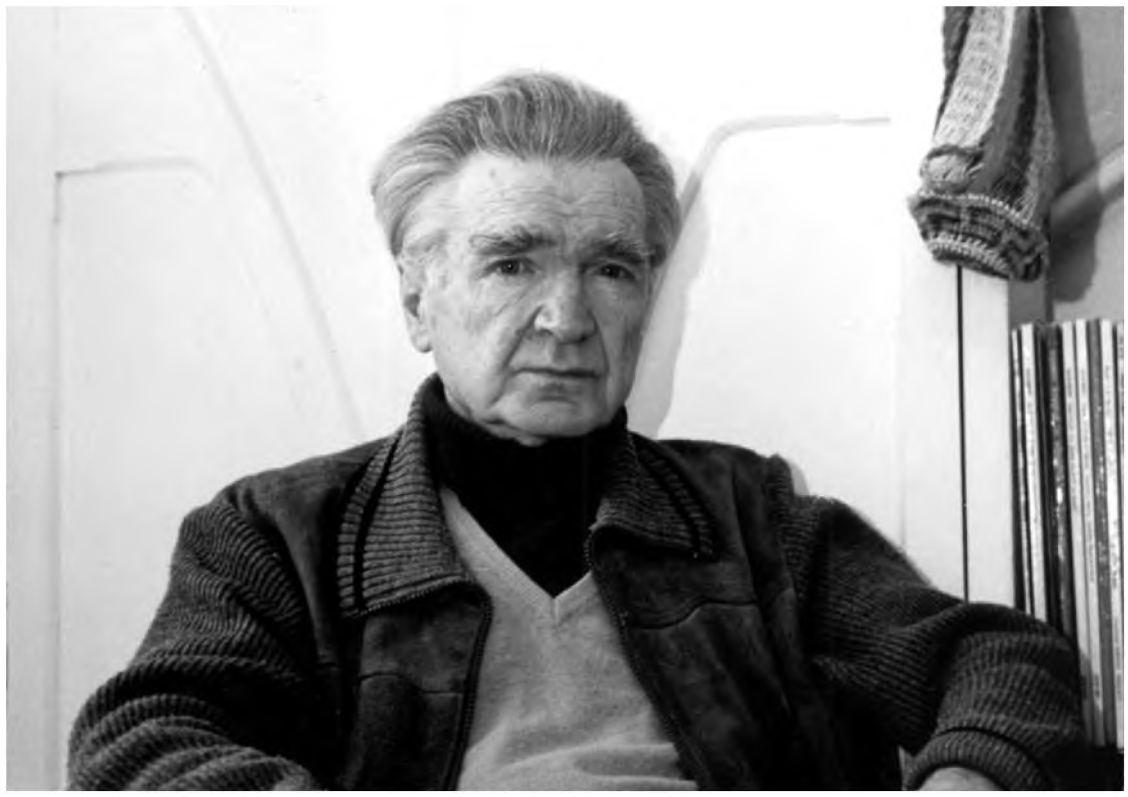
S-a încheiat prin acest episod excepționalismul românesc proiectat pe un ecran teoretic de Emil Cioran? Cred că nu. Astăzi trăim un nou episod al acestuia, chiar dacă este vorba de unul greu de prevăzut în dinamica și proporțiile sale. Migrația alertă și masivă a populației României în anii tranziției postcomuniste a ajuns să configureze Românii „alternative" – disipate, de mai mici proporții, dar vizibile și în Italia, și în Spania, și în alte țări ale Occidentului european sau nu – într-un proces de expansiune difuză cu consecințe greu de estimat. De astă dată, ieșirea din matcă are implicații profunde de natură demografică și culturală, situându-se tocmai la antipodul imperialismelor militariste anterioare finalului ultimei conflagrații mondiale și scăpând inițiativelor politico-diplomatice, care mai degrabă însoțesc și conferă ecou realităților din teren decât să le preceadă. Realitatea și profunzimea implicațiilor acestor reconfigurări cu cauzalitate economică și cu premise în aspirațiile mai înalte ale românilor în ce privește propriul lor nivel de viață sunt proiectate pe fundalul unor procese în plină, alegră, desfășurare: agregarea Comunității Europene în sensul lărgirii și aprofundării ei, și intensificarea globalizării. Documentele oficiale spun că ponderea populației tinere cu vârste între 18-40 de ani este de 36% la nivelul întregii țări, iar în populația care a emigrat legal după 1991 aceeași categorie de populație reprezintă aproape 55%. Odată cu populația tânără „au plecat" și copiii pe care această populație i-ar fi avut. În întreaga migrație netă dintre cele două recensăminte, ponderea celor având vârstele cele mai fertile, între 20 și 40 de ani, a reprezentat 62%. „...după anul 2001 odată cu desființarea vizelor de intrare în aproape toate țările europene, sute de mii de români au plecat în țările din sudul și vestul Europei pentru a scăpa de sărăcie și mizerie. Se vehiculează o cifră de aproximativ 2 milioane de persoane, provenite practic din toate regiunile țării, ceea ce ne face să vorbim despre un fenomen național, prin dimensiune, implicații și geografie a originii fluxurilor" („Declinul demografic și viitorul populației României. O perspectivă din anul 2007 asupra populației României în secolul 21"; Institutul Național de Cercetări Economice Centrul de Cercetări Demografice „Vladimir Trebici", Editura Alpha MDN 2007, Vasile Ghețău, „Cartea Verde a Populației"; Comisia Națională pentru Populație și Dezvoltare, 2006). Dacă partea tânără a României își mută destinul într-un alt context istoric nu este acest fenomen o reluare din alt punct al instinctualității vitale generatoare de destin românesc în alți termeni, dar în interiorul aceleiași viziuni cioraniene?

■

Black Pantone 253 U

Maria Dolle

Franceza după Cioran



(continuare din numărul trecut)

Franceza, limbă imaginară[1]

Dacă Cioran alege franceza, asta e pentru că îşi imaginează că această limbă este, mai mult decât alta, îndepărtată de „natura" sa. Această reprezentare este, să notăm, construită în mod imediat: Cioran avea la dispoziție alte modele literare, inclusiv în franceză. Într-adevăr, E. Ionesco aminteşte în *Literatura română* că după război, de la 1920 la 1930, influența franceză este considerabilă în România. Datorită N. R. F., maeştrii scriitorilor români sunt Proust şi Gide, Valéry, Cocteau, Jules Romains, André Breton, Supervielle şi mulți alții. Însă cum autorul *Cărții amăgirilor* îşi proclamă nevoia de o limbă „rațională", preferința sa îl ghidează către autori care răspund ideii preconcepute pe care şi-o face despre franceză. Cioran aderă în întregime la reprezentarea dominantă a francezei, limbă a clarității, a rațiunii şi a universalității. Comentariile sale asupra francezei şi a francezilor ar putea constitui un florilegiu al principalelor idei de-a gata asupra acestui subiect; Cioran nu l-ar renega pe Diderot care crede că: „Franceza este făcută pentru a instrui, a lumina şi a convinge; greaca, latina, italiana, engleza pentru a persuada, a emoționa şi a înşela; vorbiți-i poporului în greacă şi latină, dar vorbiți-i înțeleptului în franceză[2]."

Cu excepția, şi aceasta este una dintre caracteristicile lui Cioran, că „locul comun" îmbracă întotdeauna o formulare perfect neaşteptată şi plină de umor. Astfel, ideea banală - francezii sunt frivoli, le place să se asculte vorbind se îmbracă cu o reflexie asupra trapiştilor pe care construcția paragrafului şi efectul de aşteptare pe care îl provoacă o fac amuzantă: „Nu din întâmplare trapiştii s-au născut în Franța mai degrabă decât în Italia sau în Spania. Spaniolii şi italienii vorbesc fără oprire, bineînțeles, dar nu se ascultă vorbind, pe când francezul îşi savurează elocvența, nu uită niciodată că vorbeşte, e cât se poate de conştient de asta. Numai el putea să considere tăcerea ca pe o încercare sau o asceză" (*I. E.*, 1347). Cioran nu e cu siguranță în companie proastă când e vorba să se pronunțe asupra „geniului" limbilor sau al popoarelor şi, ca atâția alții, el emite judecăți perfect convenționale dar măcar turnate într-o formulare inventivă asupra naturii unora şi altora: „Ascultați-i pe nemți şi pe spanioli explicându-se: ei vor face să vă răsune în urechi mereu acelaşi refren: tragic, tragic ... [...]. Întoarceți-vă spre Balcani: veți auzi toată ziua: destin, destin... La contactul cu francezii, înveți să fii nefericit cu gentilețe."

De asemenea, în cel mai rău caz ni-l putem imagina pe Dumnezeu vorbind franceză, dar niciodată pe Hristos... Într-adevăr, franceza, după Cioran, bineînțeles, este o limbă intelectuală, cerebrală, pe care „refuzul său al flou-ului şi al neclarului" (*S. A.*, 746) o face improprie pentru metafizică. „Închisă primordialului şi al cosmicului", ea nu ar putea traduce „nici Iliada nici Biblia, Shakespeare şi Don Quijote" (*T. E.*, 895). Încă o dată, Cioran îşi împărtăşeşte ideile primite: nu este singurul care crede că „mersul uniform" al limbii „dăunează marelui entuziasm al poeziei[3]": Rousseau însuşi scria că ceea ce predispune franceza la dialogul filosofic o face improprie pentru muzică şi poezie[4].

Astfel, ajunsă la perfecțiunea completă în secolul al XVIII-lea, în vremea Saloanelor, făurită de leneşi şi mondeni, această limbă ar fi permis înflorirea unor „genii perfecte şi minore", constrânse „la eleganță, la miniatură şi la încheiat" (*T. E.*, 896). Limbă a minuției, limbă a spațiilor izolate, limbă de seră improprie pentru răgete şi entuziasm, franceza ar fi dobândit o uscăciune şi o transparență proprii pentru a o face universală. Cioran propune o imagine idealizată şi stereotipă despre clasicism: ordinea, rațiunea, armonia caracterizează un univers la a cărui zguduire au contribuit loviturile bruşte ale romantismului, oricât de fecunde ar fi fost. Atâta vreme cât a fost limba aristocrației, franceza domină Europa. După Revoluție, „pentru a supraviețui, pentru a se perpetua, avea nevoie să se corupă, să se îmbogățească de nenumărate improprietăți noi, să treacă din salon în stradă" (*E. C.*, 1419). În epoca modernă, opuse echilibrului clasicismului, gustul noutății, cultul originalității, îl împing pe artist să tortureze limbajul, să aleagă în mod deliberat improprietatea; decepționat de claritate, excedat de uzura tuturor mijloacelor de expresie, el se refugiază în ermetism. Fie că e vorba de poeme, de romane, de tablouri sau de muzică, „sensul" nu mai e la modă: „Pânza a cărei intenție poate fi pricepută nu o privim multă vreme; bucata de muzică cu caracter perceptibil, cu contururi definite, ne excedează; poemul prea net, prea explicit ni se pare... de neînțeles" (*T. E.*, 909).

Pentru Cioran, o asemenea evoluție, inevitabilă, este provocată de creatorii cei mai fecunzi, cei care, prin talentul lor, conduc arta pe care o practică la pierderea sa. Astfel devenite ininteligibile, producțiile cele mai creative sunt delăsate de un public care, nemaiînțelegându-le, va sfârşi prin a dispărea complet. Un asemenea gând poate să pară foarte conservator: în plan politic, nu este indiferent că Cioran datează declinul francezei de la Revoluție; în plan literar, nu ar trebui totuşi să uităm că Cioran s-a arătat fără încetare atent la creațiile cele mai originale ale secolului său, fie că e vorba de cele ale lui Beckett, ale lui Michaux, ale lui Borges, ale lui Alechinsky. Departe de a glorifica autorii pe care îi numeşte „umani", înțelegând fără îndoială prin aceasta aparținătorii unui umanism depăşit, el ştie că publicul nu se precipită către ei decât pentru a se linişti, pentru că ei sunt „opriți ca şi el, la jumătatea drumului", şi singurii capabili să propună „un aranjament cu Imposibilul, o viziune coerentă a Haosului" (*S.A.*, 749), la opusul novatorilor.

Să consideri că o limbă se poate fixa constituie o poziție de nepăstrat; numai limbile vechi nu evoluează şi sunt numite „moarte". Însă Cioran, ca mulți alții, şi nu dintre cei mai neînsemnați, se convinge că franceza s-a „oprit" în secolul XVIII[5]: după ce a atins perfecțiunea, nu putea decât să intre în declin. Prin aceasta moştenitor al secolului al XIX-lea, el dezvoltă o concepție vitalistă, care e valabilă şi pentru ansamblul formelor artistice: Verbul mai întâi vivace în prospețimea şi naivitatea începuturilor devine rezonabil la maturitatea sa până când un exces de luciditate îl face exsanguu. Devenită „limbă provincială", franceza continuă să se dezagrege. E adevărat că, precum alți apărători ai limbii franceze, Cioran îşi sprijină raționamentul pe nişte constatări exacte: strălucirea francezei a coincis cu supremația politică şi literară a Franței în secolul al XVIII-lea; tradiția prescriptivă este mai dezvoltată acolo decât în altă parte, după cum o dovedeşte existența unor numeroase organisme destinate să organizeze apărarea limbii[6]: Franța poate trece pe bună dreptate drept o țară unde domnesc mai mult decât în altă parte „superstiția stilului", „teroarea gustului" şi unde s-ar putea „muri pentru o virgulă[7]" (*S. A.*, 745).

Chiar dacă mitul francezei nu rezistă examinării, putem considera că funcționează, şi el, ca o ficțiune în scrierile lui Cioran: mai mult decât oricare altul, putea să îl seducă spectacolul „splendidei dezagregări a unei limbi şi a unei culturi" (*T. E.*, 898). Contează puțin că acest spectacol este real sau imaginar, dacă el răspunde gustului său pentru epocile crepusculare. În *Ispita de a exista*, el ne invită să ne bucurăm de „ultimele raze ale unei frumoase toamne": emancipate de constrângerile legate de „semnificație", eliberate de orice pretenție metafizică, cuvintele sunt în sfârşit „salvate pentru că au încetat să trăiască" (*I. E.*, 1395) şi le putem gusta din plin inutila frumusețe.

E desigur greu de ştiut exact când şi cum s-a constituit o asemenea reprezentare a francezei la scriitor. Putem crede că primele sale lecturi, precoce[8], l-au condus la alegerea unei limbi şi a unei țări de preferință față de oricare alta, şi că

Black Pantone 253 U

apoi decizia de a scrie în franceză îl conduce la întărirea acestei imagini: îi citeşte pe autorii secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea şi, printre numeroşii scriitori ai secolului al XX-lea pe care i-a putut descoperi în România, îl alege drept model pe Paul Valéry. Autorul lui *Monsieur Teste* exersează deci o influenţă sigură asupra lui Cioran; principiile poetului, moştenite de la Mallarmé, „a concepe şi a plasa deasupra tuturor operelor posesiunea conştientă a funcţiei limbajului şi sentimentul unei libertăţi superioare a expresiei faţă de care orice gând nu este decât un incident, un eveniment particular[9]", i-ar putea conveni lui Cioran însuşi. Cu toate acestea, se ştie, soarta idolilor îi condamnă adesea la ardere. La sfârşitul lui '67, Jackson Matthews, traducător al lui Valéry, îi comandă lui Cioran o prefaţă pentru ediţia engleză a operelor poetului francez. Această prefaţă, mult prea critică, va fi refuzată; remaniată, ea va deveni unul din „Exerciţiile de admiraţie", sub titlul „Valéry în faţa idolilor săi". textul publicat atenuează considerabil ceea ce scrie Cioran în Caiete (care, să amintim, constituie un spaţiu privat): „Dacă l-am atacat pe Valéry e pentru că influenţa lui e sterilizantă, emasculantă chiar din punct de vedere spiritual şi nu mai puţin literar. A fost o nenorocire pentru mine să-l fi luat ca model în momentul în care am început să scriu în franceză. Această proză devitalizată m-a sedus în mod prostesc, ca şi această aparenţă de rigoare, doar aparentă, căci, în fond, este pretenţie de la un capăt la celălalt. Este un spirit constipat, subtil şi chiţibuşar, care îl putea înşela cu uşurinţă pe barbarul decadent care eram" (*CH*, 562).

Departe de a fi atât de brutal, Cioran practică pentru versiunea publică omagiul paradoxal, exerciţiu deopotrivă dificil şi elegant: el se livrează astfel la o demolare în regulă pe care o fac mai redutabilă măsura discursului şi chiar calităţile pe care i le recunoaşte lui Valéry. Ce îi reproşează. Pur şi simplu de a fi un tehnician şi nu un poet: faptul de a lua ad litteram *Geneza unui poem*, care nu era pentru Poe decât o glumă, reabilitarea „procedeului şi a meseriei în detrimentul darului", credinţa în „sfori", totul dovedeşte că acest virtuoz e doar un versificator. Idolii lui Valéry completează portretul: inteligenţa, „nu şi-a revenit niciodată din uimirea pe care i-o provoca spectacolul spiritului său", şi limbajul. Făcând din Cuvânt singura realitate, el îşi goleşte poezia de orice substanţă şi devine ceea ce Cioran numeşte drăguţ şi cu răutate, un „ocnaş al Nuanţei". Cioran va regreta cuvinte atât de ucigaşe: în 1986, coperta a patra a *Exerciţiilor de admiraţie* înscrie această căinţă: „Judecăţile inechitabile pe care le-am emis împotriva lui emană dintr-o exasperare impură pe care îmi fac o datorie să o denunţ". În afară de faptul că încearcă dificultăţi să nu gândească sistematic „contra", Cioran respinge în Valéry, de unde „impuritatea" motivelor sale, un model care i-a permis să ajungă la propria măiestrie şi a cărui influenţă a asimilat-o prea mult. El se exasperează deci în faţa a ceea ce îi seamănă: Cioran ştie bine că a transforma stilul în valoare absolută, independentă de conţinutul însuşi al gândirii, constituie unul din reproşurile cele mai grave care îi pot fi adresate: se poate spune orice, numai să fie bine spus. Doborând idolul pe care îl adorase, Cioran îşi atacă propriile defecte şi transformă un paradoxal „exerciţiu de admiraţie" în autocritică.

Refuzând orice sistem, Cioran se expune într-adevăr mai mult decât alţii la pericolul citatelor scoase din context, de vreme ce, tocmai, contextul nu există: alegând cutare sau cutare fragment, este uşor să îl pui să spună totul şi orice, lucru de care e perfect conştient: „Nu îmi fac griji atunci pentru consecinţele unei fraze, ale unui aforism, mă simt liber faţă de orice categorie morală[10]". Să ne lăsăm în voia unui mic exerciţiu: extrasă din *Mărturisiri şi anateme*, această frază, „Cu cât ai suferit mai mult, cu atât mai puţin revendici. A protesta este semnul că nu ai traversat nici un infern" poate părea ca o dezavuare a oricărei revolte, lucru pe care reflexia asupra „inutilităţii revoluţiilor[11]" l-ar confirma. Însă, tot atât cât un partizan al imobilismului politic, Cioran face figură de periculos anarhist: „Atâta vreme cât va exista un singur zeu în picioare, sarcina omului nu va fi încheiată" (*A. A.*). Ar fi astfel posibil să selecţionăm un florilegiu şi să facem apoi mai multe portrete ale artistului: ca gânditor oriental, ca reacţionar, ca antisemit, ca evreu[12], ca anarhist, ca mistic, ca ateu, ca înţelept, ca sceptic... Toate ar fi adevărate, toate ar fi false, sau, mai exact, nu ar fi nici adevărate, nici false. Voi reveni: dacă fiecare aforism se prezintă ca şi „punctul final al unei mici crize de epilepsie" (*Ent.,* 185), produs al unui „eu dezagregat", el nu poate propune decât un adevăr sfărâmat, instabil, care se caută şi se contrazice uneori.

De acum încolo, angajamentul devine o necesitate şi nu poate fi interpretat ca o iresponsabilitate sau, mai rău, ca utilizarea cinică a unei limbi moarte. Din contră, Cioran şi-ar putea asuma celebra formulă a lui Kafka: o carte trebuie să fie ca o secure care sfârâmă marea îngheţată din noi. O spune el însuşi în mai multe rânduri, „o carte trebuie să răscolească răni, chiar să le provoace. O carte trebuie să fie un *pericol*" (*EC,* 1444). Pentru că nu dă vreo lecţie, nu propune o morală gata făcută, el îl obligă pe cititor să dea propria versiune, în funcţie de ceea ce este el însuşi, interpretarea angajându-l deci pe cititor şi nu pe scriitor. Aşa încât se verifică ceea ce scrie Baudelaire pentru a condamna „dramele şi romanele cinstite": „dacă cititorul nu are în el un ghid filosofic sau religios care să-l însoţească în lectura cărţii, cu atât mai rău pentru el".

Influenţa lui Valéry arată că Cioran nu-şi alege modelele exclusiv din autorii secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea. El nu îl imită pe cutare sau cutare scriitor, ci se conformează unui model abstract conceput ca o esenţă, care se incarnează succesiv la cei pe care îi admiră cel mai mult, de la Tacit

la Valéry, trecând prin La Rochefoucauld şi Tocqueville. Cioran îşi creează limba sa aşa cum romancierul inventează un loc sau un personaj. În corespondenţa sa, Proust explică că „pentru biserica din Combray memoria [sa] a împrumutat (a făcut să pozeze) multe biserici"; la fel, „mica frază" a lui Vinteuil împrumută anumite din particularităţile sale de la melodii de Saint-Saëns, alte de la cele ale lui Franck, Wagner sau Fauré. la fel, Cioran, pornind de la lecturile sale, îşi recompune limba „sa": de la unul împrumută gustul pentru paralelisme şi simetrii; de la altul, loviturile binare şi grija pentru clauzule, de la toţi grija de a-şi legăna fraza şi de a-i repartiza perioadele. Cu toate acestea, el evită să se lase influenţat de scriitorii cei mai marcanţi: „Dacă vrei să cunoşti o ţară, trebuie să îi practici scriitorii de ordin secund, care sunt singurii care îi reflectă adevărata natură" (*I. E.,* 1337). Astfel, alături de Saint-Simon, de Chateaubriand, de Joubert, Cioran prezintă în *Antologia portretului* epistolari mai puţin cunoscuţi: Doamna de Staal-Delaunay, Doamna Vigée-Lebrun, Doamna de Rémusat, Philarète Chasles... Dacă alege atare scriitori; e fără îndoială pentru că ei nu marchează limba pe care o practică cu un „accent" care nu le aparţine decât lor şi este deci mai uşor de extras din lectura lor un model imaginar care poate fi reprodus şi modelat. Se cunoaşte importanţa imitaţiei în pictură, în muzică, în literatură; primele poeme ale lui Mallarmé par defalcate din *Florile răului* şi Proust îşi face mâna pastişându-i pe cei pe care îi admiră: nu cutare sau cutare scriitor, ci o reprezentare mult mai abstractă. Să vedem deci rezultatul.

Traducere în limba română de
Letiţia Ilea

1 Studiile publicate în *Tribuna* au apărut în volumul *L'imaginaire des langues*, L'Harmattan, 2001.
2 Diderot, Oeuvres complètes, Paris, Ed. Assézat, vol. 1, p. 349.
3 Asta scrie Voltaire în articolul "François" din Enciclopedie în 1756.
4 Scrisoare asupra muzicii franceze, 1753, " Avertisment ".
5 În prefaţa ediţiei din 1835, dicţionarul Academiei franceze este prezentat ca depozitarul formelor durabile, "limba atingând punctul său de ultimă maturitate". Puţin mai târziu, Littré vorbeşte la rândul său despre o "limbă fixată" (citat de Sylvain Auroux în *Calitatea limbii. Cazul francezei*, op. cit., p. 313).
6 Academia franceză, creată în 1635, este unul dintre primele. În 1966 este creat Înaltul Comitet pentru Apărarea şi Expansiunea Limbii Franceze, transformat în 1973 în Înalt Comitet al Limbii Franceze.
7 În *Entretiens*, Cioran aminteşte că în timpul războiului din 1914-1918, o treime din curier în Buletinul Armatelor era consacrat cronicii gramaticale (Ent., 75).
8 G. Liiceanu notează că în caietele de studiu ale lui Cioran se găsesc din 1926 citate în franceză şi în română din Diderot, Eminescu, Balzac, Tagore, Lichtenberg, Flaubert, Schopenhauer, Nietzsche. După sejurul său la Berlin, întors în România în 1936, îi citeşte pe moraliştii francezi, pe Baudelaire, Proust, pe misticii spanioli, precum şi pe Dostoiveski şi pe Shakespeare.
9 Valéry citat de Cioran în *Exerciţii de admiraţie*, p. 1569.
10 *Entretiens*, op. cit., p. 181.
11 E vorba despre titlul unui eseu pe care Cioran îl publică în N. R. F. ; în mai şi iunie 1972.
12 Michel Jarrety arată pe bună dreptate că "Despre un popor de solitari" constituie un portret al scriitorului ca evreu.

■

Black Pantone 253 U

Sorin Lucaci

sunt gata să depun armele

cineva înăuntrul meu ridică statui de gheață fosforescentă
parcă se şi aude sunetul drujbei modelând-o
şi zarva licuricilor de zăpadă împânzind arterele
cineva depune eforturi serioase în acest sens, nu glumă
altcineva adulmecă pete de mucegai şi dâre de ulei lăsate de camioanele cu navetişti venite seara din orăşelul M
cineva înăuntrul meu savurează moartea cu pofta unei femei gravide
recondiționează biserici uitate de lume
un animal negru şi păros mestecă de zor ca pe nişte snickersuri
bucăți mărunte de tristețe bolborosind vorbe fără înțeles
în fața televizorului cu ecran extraplat (cumpărat în rate de la supermarket)
unde au loc dezbateri serioase privind viitorul omenirii
încălzirea globală şi moştenirea genetică a vikingilor
serile cu miros de ambră si mosc au devenit între timp
simple accesorii parfumate la brelocul cu chei
se deschid uşile micuțului infern din strada mântuleasa
departe de noi liliecii vampiri mimează holocaustul
ca un spectacol ieftin de pantomimă
anul ăsta vreau să slăbesc să citesc mai mult
să ajung la portoalegre
să renunț la vechile obiceiuri
mi-am propus o groază de lucruri
şi bineînțeles că nici jumătate din ele nu voi duce la îndeplinire
spiritul combatant s-a ascuțit mai ceva ca lupta de clasă
între primatele cu deget opozabil şi celelalte mamifere
şi dacă genele false ale somnului sunt chiar genele mele
cu genele voi adormi îngerul aşezat pe ochiul de sticlă
şi dacă vinul ce se aude gâlgâind în gâtlejul pazniculuI de anticariat
e chiar sângele tău cu mirosul sângelui voi ademeni cârtița de grădină spre locuri mai pitoreşti
acum mi-e somn
sunt gata să capitulez în fața unor fosile din precambrian
să ridic batista albă cu mâna tremurând
sunt gata să depun armele, fraților

o să-mi cumpăr oraşul acesta

m-am născut undeva într-un cătun în Ucraina aproape de Cernăuți
noaptea vorbeam mult în somn
după ce toată ziua spărgeam baloane rozalii de săpun în
urechea bunicului
"atcroite cnigu" țipa mama mereu
în timp ce eu citeam "suferințele tânărului Werther"
îi spuneam că n-am chef să-nvăț şi că
îl aştept pe tata până-şi termină borşul de peşte
pe vremea aceea aveam mult peşte prutul era aproape
şi plecam împreună pe ogredina
făceam fotografii la minut cu aparatul tatei smena
învățam câte cinci cuvinte ruseşti pe an
aveam o copilărie fericită
atât de fericită încât ne ascundeam emoțiile prin hambare stranii
mai la vale aveam un lot mare de pământ
unde cultivam criza de hârtie
copiii satului ridicau lângă şcoală piramide gigantice din borcanele puse pentru iarnă
într-un colț al casei înconjurat de toate speciile de pisici
"canarul începea să creadă în binefacerile coliviei"
într-o zi am primit nişte bani de la tata
eram bucuros
o să-mi cumpăr oraşul acesta, îi spuneam
o să vă arăt eu că o să-mi cumpăr oraşul
e ieftin
nu costă decât două ruble şi cincizeci
e frumos oraşul
văd totul ca-n palmă
mi-ar mai trebui o jachetă
s-a cam lăsat frigul

concert nr. 2 pentru pian şi orchestră (poem despre un om care suferă fără vină)

tatăl meu bolnav în acel anotimp straniu
citea ziarul cu gravitatea momentului
hibernând în liniştea sa ierarhică
iubea femeile pe tocuri înalte
şi pentru acest fapt dorea să iasă cât mai grabnic la pensie
să privească de la mansardă femeile cu tocuri înalte
tata liniştit şi tăcut toată ziua
în căruciorul său de paralitic
"nebărbierit cu buzunarele pline de stafide"
privea acvariul cu cele trei salamandre
îi plăcea să le spună "micile mele şopârle"
vorbim în timp ce viața te închide într-un cerc
ca un vajnic luptător de sumo
un cerc din care ar fi indicat să nu evadezi, îmi spunea tata
în seara asta nu mai are rost să îmbrac halatul meu de simțuri
voi rămâne lângă tata ascultând Rachmaninov (concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră)
"nebărbierit cu buzunarele pline de stafide"

lumea mea nu e decât un păpuşar logodit cu deznădejdea

am intrat pe uşa cerului izbind-o de perete
trosc pleosc
cumva să-i cer socoteală lui dumnezeu pentru toate fărădelegile
si pentru toate inadvertențele
pentru toate omisiunile şi pentru toate crimele împotriva umanității
şi tot rahatul ăsta de viață
şezi lângă mine, mi-a spus
hai vino, şezi
cum vezi lumea de aici? să-mi spui dragul meu dacă ai nevoie de alte dioptrii
înainte de toate spune-mi cum vezi lumea
şi apoi discutăm şi de nemulțumirile de frustrările tale

cum o vezi? neagră? nu
cenuşie? prea puțin
albastră? deloc, i-am răspuns
apoi am înțeles cum stă treaba cu lumea văzută de sus
de ce soarele luminează mai puternic la poli
de ce furnica se află în inferioritate față de miriapodul scolopendra gigantea
cea mai mare specie de miriapozi şi de ce lemnul câinesc este folosit
pentru amenajarea gardurilor vii
de ce în fiecare dimineață fluviul zambezi îşi varsă lacrimile în
cloaca oceanului
de ce denisa mănâncă dimineața numai cereale integrale cu lapte
de ce marele rechin alb îşi poartă dragostea confraților între
aripioarele dorsale
de ce ioana şi-a dezbrăcat inima ca floarea roşie de pin în fața logodnicului
din mogadishu
de ce gondolierul visează veneții în ochiul de oază al deşertului
de ce gândul inofensiv al mânzului adoarme în fiecare seară
pe coapsa sfântului duh
şi toate se vedeau aşa ca o întoarcere firească la origini
la sensul primordial al lucrurilor
ei, cum vezi lumea, mă-ntreba dumnezeu cu o oarecare condescendență
norii de cânepă se hlizeau în jurul nostru de parcă eram două marionete
într-un carusel celest
grimasele îngerilor ca nişte răni deschise supurând
durerea şi teama şi moftul şi aroganța
îmi muşcau din memoria de porțelan cheaguri risipite de sânge
ce ai putea pretinde de la dumnezeu
poate un gram de nemurire poate o bucățică mică de cer de care să agăți lozinci antioficiale
ce ai putea pretinde de la dumnezeu
silabisind încet cuvântul păcat ca un os de peşte subțire ascuns în limba de nisip
ca veteranul la grumazul arcaşului plutitor ce i-a spintecat roua de pe brațul drept
şi atunci, i-am strigat însetat de o picătură de nemurire
he he doamneee dumnezeuleee
lumea mea nu e decât un păpuşar logodit cu deznădejdea

■

Black Pantone 253 U

Sonete erotice franceze

În transpunerea lui Șerban Foarță

Pierre de Ronsard (1524–1585)

Sonet

Nombrilu-i drag, în gând, iar nu de-aproape
Văzut, căci nu-i ştiu încă nudul, dar
Sper ca,-ntr-un nou botez al ei, în dar
Să mi se dea să-l văd în limpezi ape.

Pecete androgină-n care-ncape
Întreg amorul, mândră de-acest har,
Ce dragă mi-e şi,-n cinstea-i, un pahar
Ridic, iubito,-n timp ce, printre pleoape,

Mă uit şi văd că ochi, nici chip nu îs
În stare, nici preadulcele-ți surâs,
Nici mâna-ți care-mi umple mie ochii

De lacrimi, să se-asemuie cu-acest
Mic giuvaer profan, dar şi celest,
Pe care sper să-l mângâi nu prin rochii.

Rémy Belleau (1528–1577)

Săruturi

În brațele-ți, iubito,-ale tale, mă voi pierde
Dacă-ți arunci frumosul tău stacojiu mantou,
şi mă săruți o dată, şi mă săruți din nou,
Îngemănați ca ulmul cu iedera cea verde.

Pieptaru-ți descopciază-l, ca mâna-mi să-ți dezmierde
Colinele preaalbe ascunse în furou,
Ținute-n palme gingaş, întâi, cum ții un ou,
Zdrobit în pumni când unul într-altul ne vom pierde.

Sunt unii căutându-şi sfârşitu-n fața unei
Redute,-n luptă, până-nspre răsăritul lunei,
Când viața pentru faimă şi-onoare au a-şi da.

Ci eu nu vreau, iubito, să pier între obuze,
Pe ziduri, – eu vreau numai atât: să-ți mor pe buze,
Căci leagăn vieții mele-i va fi fost gura ta.

Christofle de Beaujeu (1550-?)

Sonet

E straniu,-ntr-o aceeaşi odaie,-a-i pune, noapte
De noapte, fiecare-ntr-alt pat, şi, ca-n obezi,
Constrânşi să nu se mişte din loc, doi amorezi,
Necum, în întuneric, să facă schimb de şoapte.

Amanți, n-am a vă spune decât că rabd cât şapte
Să dorm lângă aceea pe care, când o vezi,
Te doare frumusețea-i, încât – mai vreți dovezi? –
Mă lupt să nu prelingă, din şipotul meu, lapte!

Tot astfel cum o ciută îndrăgostită iese
Spăşită, din culcuşu-i ascuns în ramuri dese,
Cu ochi care, de somnu-i suav, îs încă grei,

Aşa-mi văd eu frumoasa care din pat coboară
şi, când se-ntinde leneş, dorința mă doboară
şi,-apoi, mă-nec în focul arzând în ochii ei.

François de Malherbe (1555–1628)

Sonet

Întâia-mi amintire, după ce mă dau jos
Din pat, este intrândul Nereei, ce-şi circondă
Venerica movilă într-o barbetă blondă,
Făcând din mine, unul, un mare norocos.

Ci mădularu-mi care se face tot mai os
Se prelungeşte-ntruna spre magica rotondă,
Iar vinețiu-i trece-n culoare rubicondă
Dezvăluind, în fine, cât e de mânios.

Răbdarea-i mi-o aduce, acum, la cunoştință
Durerea mea, – căci, iată, e caz de conştiință
Să-ți faci slăbaznă ție, iar să nu-ți faci e-un chin.

Îl strâng în pumn, cu gândul să nu mi-l fac cişmea,
Numai că nu-mi dau seamă că-mi scuipă, cât îl țin
De vorbă,-n mână, furia, a lui, ca şi a mea!

Pierre Motin (aprox. 1566–1610)

Plăcerile campestre

Îmi place,-ntr-o pădure, să dau întâmplător
De un păstor destoinic ce-i face, cu tot zelul,
După ce-a hârjonit-o, perechii sale felul,
Încât, când treaba-i gata, par amândoi că mor.

Priveliştea, pe câmpuri, ieşită din penelul
Naturii, nu-mi surâde cât aprigul amor
Al țapului cu capra sau, behăind de dor,
Al oii cu berbecul ce i-a-nțeles apelul.

Îmi place,-ntr-o livadă, mai mult decât în staur,
Să văd împreunarea junincii cu un taur
Atât de-ncins, de parcă trecând printr-însa-l vezi.

Cea mai plăcută vreme mi-e primăvara, – dar,
Dacă nu văd coituri, e totul în zadar
şi nu-mi mai plac nici codri, nici câmpuri, nici livezi.

Mathurin Regnier (1573–1613)

Sonet

Ei bine, drag prieten, cum o mai duci? Pe plac
Ți-e borta Magdalenei? Cât despre mine, unul,
Mi-e bine, – am o sculă prelungă ca furtunul,
Încât aş fi în stare să umplu şi un lac.

Mă bucur când, cu Roza, ne-ntindem în iatac
Iar ea, mereu sub mine, începe, după bunul
Vechi obicei, să-şi vâre adânc într-însa tunul,
Ca, între coapse,-asediu, eu, cât mai lung, să-i fac.

Gândindu-mă la asta, îmi creşte mătărânga,
Se face tot mai tare şi-mi umflă cracu-n stânga,
În amintirea Rozei din care-abia m-am scos, –

A ei, ghiocul cărei' are culoarea rozei,
Că m-aş vârî cu boaşe cu tot în hăul Rozei
şi-acolo, ca sardeaua, m-aş îneca în sos!

Claude le Petit (1638–1662)

Sonet

A fost ars, dragi prieteni, bietul Chausson! Mai rar
Împuşcă-cruci ca ăsta, frizat mai mult ca foarte;
Eternizată fost-a virtutea lui prin moarte:
Nu şi-a dat nimeni duhul cu-atâta nobil har.

Cântând cu aer vesel versetul funerar,
Nu a pălit, – cămaşa când i s-a dat s-o poarte
A morții; dârz şi mândru în fața propriei soarte
Privită-n ochi, din vârful mormanului de jar.

Duhovnicu-i, zadarnic, cu crucea 'naltă-n mână,
Râvnea ca păcătosul să se căiască, până
Nu-i prea târziu, – căci, iată, când focul l-a cuprins,

şi ca să moară,-n fine, cum a trăit, impurul
Său dindărăt, spre ceruri l-a-ntors, vrând acest ins
Mulțimii să-i arate, în ceasul ultim, curul.

Théophile Gautier (1811–1872)

Sonet

'Naintea-ți Elefantul ce-şi 'nalță lunga trompă,
Dezmănuşează-şi membrul dintr-ale sale piei,
Còmpania care trece-ți dă, prompt, onorul ei,
Iar albul jet spermatic irumpe ca din pompă.

Numai să-ți vadă sânul un sfânt, că şi sucombă
Privindu-i carnea-n tremur, – iar clericilor grei
Cu pălărie roşie, li s-ar mări de trei-
Ze'ş'trei de ori organul pontifical în trombă.

Nici nimfele lui Rubens, oricât ar fi de bune
De umezit pe fese, nu au mai albe şale
Decât, când ieşi din cada albastră, ale tale.

Privirea-ți arde-n inimi, mocnit, ca un cărbune.
În preajma ta, mizeriei mi-aş face viața roabă,
Căci dragostea-ți preschimbă-n palat orice cocioabă.

Paul Verlaine (1844–1896)

Elevele de pension

Ani cinsprezece una, cealaltă şaisprezece;
Ochi azurii şi tenul în rozuri de-auroră;
Se culcă în acelaşi iatac, – în care-o oră
De seară de septembrie, prin geam, pătrunde, rece.

S-au dezbrăcat de lenjul prin albul cărui' trece
Un vag parfum de ambră, – în vreme ce-o adoră
Cu brațele întinse, mai juna, ca pe-o soră,
Pe cealaltă, ce-ncepe-n săruturi s-o înece,

Strivindu-i sânii; pentru ca, după, să-ngenunchie
Iar gura-i să coboare, cu-o limbă ce înjunghie,
Sub pufu-i cel de aur în tainicul abis;

Pe când copila ține pe degete răboju'
De polci, mazurci şi valsuri pe care le-a promis,
Zâmbind cu-o inocență-ncepând să bată-n roşu.

■

Black Pantone 253 U

„Zeii literelor îmi dăruiesc o bătrînețe de o prolificitate care pe mine însumi mă năucește”

de vorbă cu scriitorul Nicolae Breban

Prezent la Cluj-Napoca, la invitația Centrului de Cercetări Literare şi Enciclopedice din cadrul Facultății de Litere, unde a susținut, în 2 mai a.c., o prelegere, scriitorul Nicolae Breban a fost, în aceeaşi zi, invitatul emisiunii „Semn de carte” difuzată de Radio Cluj. Redăm mai jos un fragment din convorbirea de aproape o oră, cu mențiunea că am încercat să păstrăm o anume oralitate inerentă acestui tip de interviu, în direct. (D.M.)

Daniel Moşoiu: – *Domnule Nicolae Breban, v-ați întors la Cluj tocmai din Spania. V-ați oferit o scurtă vacanță?*

Nicolae Breban: – În fiecare an, eu şi soția mea Cristina plecăm în sudul continentului, pentru că ea suferă de o boală autoimună, trebuie să fugim de frigul din Europa Centrală şi de Est. Am ales Costa Blanca, o zonă la sud de Alicante, aproape de Andaluzia, unde stăm într-un mic hotel şi unde lucrăm fiecare la cîte o carte. Noi plecăm cam în octombrie-noiembrie din Bucureşti şi ne întoarcem în aprilie, prin Franța şi Germania, cu o escală la Cluj, bucurîndu-ne să revedem cîțiva prieteni.

De altfel, Clujul este un oraş care vă stîrneşte nostalgii...

Clujul înseamnă cîțiva ani ai tinereții mele studențeşti splendide. Deşi eram în plin stalinism şi post-stalinism, eram tineri, visam, eu visam să devin scriitor, am avut profesori nu foarte interesanți, dar doi asistenți sau lectori au fost formidabili, Ion Vlad şi Mircea Zaciu... Am vrut să public în revista *Tribuna*, de curînd reînființată, dar am fost respins. Am încercat la *Steaua*, care era cea mai curajoasă revistă din România, am fost respins şi acolo, şi atunci, eu, fiu de popi ardeleni, am fugit la Bucureşti, la *mitici*, am debutat şi am făcut carieră acolo.

Să fi fost de vină valoarea slabă a textelor literare?

Da, da. Mi s-a spus că n-am talent, că scriu prost. Şi, într-un fel, era adevărat. Dar poate că am fost cam pripit respins, mai ales la *Steaua*, unde se afla D.R. Popescu, care scria bine, probabil că a fost la mijloc o mică invidie. Dar n-are nicio importanță, astea sînt micile hărțuieli între tineri cînd vor să-şi facă o carieră. Acum sîntem colegi la Academie şi ne stimăm reciproc.

Dar nu v-ați întrebat niciodată ce s-ar fi întîmplat dacă Clujul vă accepta?

– A, ar fi fost splendid, poate că aş fi rămas în Cluj, nu mai plecam la Bucureşti.

– *Ştiu că v-ați întors din Spania, după cîteva luni petrecute acolo, cu o “pradă” bogată!*

– Da, spre uimirea multora, mai ales din Bucureşti. Muntenii sînt scriitori sclipitori şi plini de ironie, dar puțin leneşi. Eu sînt ardelean, dar mai ales partea mea germană e mai harnică, maniacal de harnică, pînă la forme care unora li se par poate ciudate, ridicole. Eu în fiecare an scriu una sau două cărți, public enorm pentru vîrsta mea... Ar trebui, poate, la vîrsta şi renumele meu, să duc o viață mai în *farnient*, aşa, o viață mai calmă, mai liniştită. Am terminat un roman de 600 de pagini, mai am la Bucureşti, pe masă, un alt roman, tot atît de voluminos, nepublicat. Am şi un al doilea volum de nuvele care-şi aşteaptă editorul. Deci, după cum vedeți, zeii, zeii literelor, zeii locului, nu ştiu cum să le spun, îmi dăruiesc o bătrînețe de o prolificitate care pe mine însumi mă zăpăceşte, mă năuceşte. Din mine iese în valuri literatura... Se pare că dorința enormă din tinerețe de a ajunge scriitor nu m-a părăsit. Plăcerea de a scrie e încă întreagă şi vie în mine, acum, în ultimii ani ai carierei mele...

„Trăim într-un moment al fragmentarismului, al zonelor mici”

Sensul vieții – apropo de cele patru volume de memorii – pentru scriitorul Nicolae Breban a fost romanul, pe care nu l-ați trădat niciodată!

Nu numai că nu l-am trădat niciodată, dar nici nu l-am înțeles bine pînă acum. De aceea tot scriu romane, poate pînă la urmă am să-l înțeleg... Eu slujesc tipul de roman care astăzi nu mai este la modă, pentru că există şi în cultură mode destul de tiranice. M-am format după modelele sfîrşitului de secol IX şi începutului de secol XX. Am fost fascinat de Stendhal, de Dostoievski, Thomas Mann, Thomas Hardy... De fapt, înainte a fost Cehov, la recomandarea unui profesor din liceu, de la Lugoj, care mi-a spus: măi, Brebane, dacă vrei să scrii proză, n-ai să înveți niciodată nimic de la marii maeştri, sînt prea mari şi grei ca să-i înțelegi, ia mai bine un nuvelist bun, ia-l pe Anton Pavlovici Cehov şi învață de la el. Şi am studiat cîțiva ani la rînd nuvelele lui şi de la el am învățat cum se “face” un militar, o babă, un judecător, un ratat, deci tipologiile esențiale umane. După aceea, bineînțeles, m-am apropiat de cei mari pe care îi citesc şi astăzi şi încerc să învăț de la ei. Bunăoară, pe americani, Erskine Caldwell, John Steinbeck, Faulkner, Hemingway... Faulkner m-a fascinat cel mai tare, prin vitalitatea lui şi prin fraza pe care o fac şi eu, o frază în trei-patru pagini. Dar lumea literară l-a uitat, chiar americanii îi citează mai des pe Hemingway sau pe Salinger, ceea ce uneori mă face să zîmbesc, pentru că Salinger este un mic autor de schițe, de nuvelete. Mi se pare o ironie faptul că autorul de schițe şi nuvelete a ajuns un demon, un maestru... Trăim într-un moment al fragmentarismului, al zonelor mici. De aceea, nu mă poate nimeni înțelege pe mine care cred în zidirea de mari construcții epice. Odată, la o întîlnire cu cititorii, am spus că n-am avut niciodată talent... De altfel, într-o discuție cu prietenul meu Nichita Stănescu, prin ’69, l-am întrebat: Nichita, dragul meu, tu ai avut vreodată talent? Şi el mi-a răspuns: nu-mi amintesc! Dacă am avut vreodată talent, am avut talent de lector. Am citit la întîmplare. Tatăl meu nu avea o bibliotecă în casă. În ultimele clase de liceu am descoperit în pod nişte lăzi cu cărți, el nu-mi dădea voie să citesc, i se părea că îmi strică creierul şi ochii, deşi tatăl meu era preot, făcuse Academia Teologică... Aşa am descoperit, pe mîna mea, cum se zice, tot felul de autori de romane de bulevard, *trivial literature*, cum zic nemții, sau literatură de *vagon-lis*, cartea pe care o cumperi în gară, o citeşti noaptea în vagon şi o arunci dimineața, Mihael Drumeş, Octav Dessila, Piti Lili Neamțu, iar dintre străini, Maurice Dekobra. şi m-au fascinat! Pe urmă, întîmplător, într-o bibliotecă am găsit o broşură în care, pe copertă, era un individ bărbos cu cizme care biciuia o biată femeie căzută la pămînt. Era un fragment dintr-un roman de Dostoievski, nu ştiam prea bine cine e, dar mi-a plăcut enorm textul acela. Criticii români nu-l gustau pe Dostoievski, între războaie, nici cei francezi, îi admirau pe Tolstoi, pe Turgheniev. De altfel, Turgheniev a trăit multă vreme în Franța, o admira pe o doamnă, madame Viardot... Dostoievski li se părea francțujilor literați, ca şi românilor, un tip cam zănatec, exaltat, de-un patetism *demesure*. Abia mai tîrziu începe să apară în adevărata sa grandoare. Cehov, nuvelistul, era citit. În schimb, teatrul lui, cînd era pus în scenă de prietenul său Stanislavski, cădea cu fiecare premieră...În timp ce elevul său Maxim Gorki, care a scris cîteva piese mizerabiliste, avea un succes enorm în Europa. Şi Maxim Gorki îi cerea iertare în scrisori lui Cehov, îi spunea: iartă-mă, măgarii ăştia nu ştiu ce mare scriitor eşti dumneata, şi îmi laudă şi îmi joacă piesa mea în toată Europa, mi-am cumpărat şi o vilă la Capri, etcetera. Iată, vreau să subliniez cum se schimbă gusturile şi mentalitățile.

Am să vă rog să vă referiți acum şi la maeştrii dvs. din literatura română. ştiu că aveți un adevărat cult față de Rebreanu, de Camil Petrescu, de doamna Bengescu, cum îi spuneți.

– Au fost doi inşi de geniu, Balzac şi contele Tolstoi, care au tranformat romanul în edificiile şi stîlpii culturii europene moderne. Românii au reuşit tîrziu să pună prima lespede prin acest băiat de învățător din Maieru, Liviu Rebreanu, care trăia la Bucureşti ca un outsider, însurat cu o mică actriță. S-a prezentat cu un roman agricol la criticul Lovinescu, care numai de romane agricole nu avea chef, pentru că el, în cercul său, voia o literatură citadină. Norocul nostru că Lovinescu a fost atît de deschis încît a înțeles că se află nu doar în fața unei capodopere, ci în fața primului roman românesc care poate să zidească după aceea o serie întreagă

Black Pantone 253 U

de astfel de cărți. După *Ion* şi romanul ardelean a apărut cam în acelaşi timp romanul moldovean al lui Sadoveanu, care e un roman idilizant, istoric, într-o limbă splendidă. Ca tot în prima fază a romanului românesc să apară, după război, Marin Preda cu romanul țăranului din sud şi în felul acesta să se întregească tripleta, țăranul român cu trei fețe: ardelean, moldovean şi sudic. Şi, cred eu, în felul acesta să se epuizeze prima fază a unei culturi romaneşti care ține de descripție şi de istorie. Spre ciuda lui Lovinescu care voia alt tip de roman. Din păcate, atunci, n-a avut rezonanța suficientă. Camil Petrescu a scris două romane, n-a continuat. Doamna Bengescu a scris cîteva romane, dar n-a fost foarte bine înțeleasă, a murit în anonimat şi în sărăcie...

Ajungem acum la romanele dvs. A fost Francisca, în 1965, romanul de debut. Ce vă mai aduceți aminte?

Cu *Francisca* am reuşit să dau o lovitură de lupte marțiale. 1964 pare anul în care regimul comunist a slăbit puțin chingile cenzurii şi ale poliției, dar pînă atunci nu era posibil, se spunea, să publici un roman bun, romanele care apăreau erau nişte porcării, pentru că trebuiau să conțină o rețetă, un rețetar, trebuia să existe organizația de partid, activişti de partid, prietenia cu Uniunea Sovietică, lupta de clasă... *Francisca*, apărut după doi ani de aşteptare, era un roman comunist, adică se întîmpla în uzină, cu un activist de partid, cu un țăran sărac pe care activistul vrea să-l îndrume. Dar spre uimirea mea şi a tuturor, romanul a avut un succes enorm de critică, iar tovarăşii de la partid au fost foarte uimiți că romanul meu, deşi era după rețeta lor, nu semăna cu celelalte romane... Am primit premiul Academiei, pentru că Zaharia Stancu s-a grăbit să-mi dea premiu, simțind că e ceva în aer. Eu aveam atunci alt roman scris, *În absența stăpînilor*, care-i de fapt primul meu roman bun, care nu mai semăna cu nimic, pe care nu l-a înțeles nimeni, publicul nu prea s-a repezit să-l cumpere, n-a avut succesul *Franciscăi*, abia acum unii mari critici vin şi îmi spun că e capodopera mea. Nelinişitit, căutîndu-mi stilul şi imaginea publică, am scris atunci şi-am publicat imediat al treilea roman, *Animale bolnave*, care într-adevăr a avut un mare succes şi a dat din nou încredere lumii că se poate scrie şi publica în comunism un roman bun. Tot atunci, Marin Preda a ieşit cu o carte bună, *Intrusul*. A fost un cîştig, a apărut speranța că s-a terminat cu dogmatismul sovietic, cu romanele false despre colectivizare, că ne putem din nou apropia de ființa umană, de psihologie, de romanul mare european.

Au urmat apoi Îngerul de gips, Bunavestire *şi toate celelalte romane care păstrează stilul inconfundabil şi aceleaşi obsesii literare, existențiale. Vi s-a şi reproşat, de altfel, un soi de manierism, faptul că vă repetați, că vă reluați temele, obsesiile...*

Eu le numesc teme obsesive. De fapt, este una singură. Lucru pe care, de exemplu, Manolescu, care-mi acordă mult spațiu în *Istoria literaturii...*, nu-l observă. Nu avem de-a face cu o înşiruire de romane, ci este o aglomerare epică în jurul unor teme şi mai ales a uneia singure, pe care am descoperit-o la 14-15 ani şi care mă fascinează şi azi, este relația abisală dintre călău şi victimă, pe care o tratez de atunci în mii şi mii de pagini. Sigur, în diverse variante. Dar această temă sau cîteva variante ale acestei teme, pe care nu toți criticii le-au observat, unifică întreg balastul ăsta enorm epic pe care l-am publicat. Vedeți, m-a întrebat un student dacă cred că temele şi motivele mele mai sînt actuale. I-am spus că nu cred. Temele de astăzi ale tinerilor romancieri români şi europeni sînt altele.

În 1996 am avut marea bucurie să vă întîlnesc la Cicîrlău, satul în care s-a născut tatăl dvs., unde a păstorit bunicul dvs., Nicolae Breban, care a ctitorit acolo o biserică, şi mi-ați acordat un interviu publicat mai apoi în revista Tribuna. *Am să vă rog să comentați următoarele afirmații. Vă întrebam atunci cum ați reuşit să depăşiți ratarea. Şi mi-ați răspuns: "Am reuşit şi n-am reuşit. Ratarea e o stafie care ne amenință şi eu spuneam adeseori că semnul talentului nu e talentul ca atare, cum cred foarte mulți tineri. Semnul talentului este spaima de ratare. Or, în acest sens, eu am talent şi astăzi, pentru că mi-e teamă de ratare. Nu ştiu dacă m-am realizat. Am fost întrebat de curînd dacă sînt convins că opera mea va rezista după moarte. I-am spus că nu sînt sigur. Mă bucur cînd văd că tînăra generație mă place, că îmi citeşte cărțile scrise acum 30 de ani. Este un prim semn de supraviețuire ideatică, scriitoricească. Dar vreau să spun că în esență mă consider un ratat, pentru că temele pe care le-am abordat n-am reuşit să le duc pînă la ultima limită. N-am reuşit să fiu şi nu voi fi niciodată un Dostoievski".*

– Nu ştiu ce-aş putea să mai adaug. Ce-am spus atunci, *ține*. Eu cred că – acum nu-i vorba despre mine – semnul talentului este să scrii, să exprimi în culori plastice, noi, originale, stări sufleteşti sau umane. Dar semnul geniului este o continuă spaimă că nu te-ai împlinit şi că eşti ratat. Spaima de ratare este stafia care trebuie să ne urmărească pînă în ultima clipă. Într-un fel, sîntem cu toții nişte ratați, pe mai multe nivele. Cu Nichita, prietenul meu, făceam şi un joc...Toți marii scriitori şi artişti sînt nişte ratați. Spuneam: Rebreanu e un mare scriitor, dar față de maestrul său Zola e un ratat, iar Zola însuşi față de Shakespeare este un ratat. şi atunci Nichita, în ceas de noapte, după nu ştiu cîte pahare de vin, m-a întrebat: şi Shakespeare, este şi el ratat? Şi i-am spus: da, Nichita. Față de cine? Față de Isus Cristos. Şi astăzi mi-e teamă de ratare, şi astăzi sînt sigur că am ratat, adică nu sînt Dostoievski, mi-e teamă de marea vamă a postumității care numai ea ne va pune la locul nostru definitiv. Uite, Cezar Petrescu, îl dau mereu exemplu, care a fost la fel de celebru ca mine, astăzi nimeni nu-l mai citează. Marin Preda însuşi, egalul lui Sadoveanu şi Rebreanu, care a dat figura şi icoana țăranului din cîmpie, la modul memorabil, Preda însuşi trece printr-un con de umbră. Eu sînt convins că va reveni şi cred că e vina noastră că Preda nu mai suscită interesul tinerilor. Iată ce dură este trecerea în posteritate.

„Eu pot să fiu agent de influență al lui Dostoievski..."

Spuneți la un moment dat în Sensul vieții *că aveți "un super-ego, purtat peste tot, aproape ca o insignă – un super-ego descifrat cel mai adesea fals ca o trăsătură megalomanică, dar care, de fapt, trădează mai degrabă o oarbă credință în literatură, mai ales în subspecia numită roman". De unde megalomania pe care v-o reproşează unii şi alții?*

În tinerețe, fiind în Bucureşti, am observat la tinerii de acolo un tip de comportament, eu îi ziceam gastric, adică comportamentul modest, reținut. Pe cînd eu aveam un temperament pectoral, adică stăteam cu pieptul înainte. Asta era moda munteano-fanarioto-turcă, moda de comportament artistic gastric, reținut, modest. Despre mine la început s-a spus că sînt arogant pentru că stăteam cu pieptul înainte, pectoral, şi le spuneam că, dacă mi-aş fi făcut tinerețile literare în cafenelele vieneze, n-aş fi părut nici arogant, nici megaloman. Era alt tip de atitudine. Un Werfel sau un Musil probabil că stătea țeapăn la masă, nimănui nu i se părea că ar fi megaloman. Megaloman... Păream sigur de vocația mea, deşi eram profund nesigur, dar doream foarte mult să ajung scriitor şi această dorință de a ajunge scriitor, ca şi un anumit fals dispreț pe care-l aveam față de mulți scriitori de mîna a doua din jur, lăsau impresia că eu mă dau mare, cum se zice la Bucureşti. Dar nu era adevărat, în esența mea am rămas timid şi reținut.

Şi acum să trecem şi la, cum să spun, mizeriile zilei. Ce este cu povestea aceasta legată de acuzele care vi se aduc, dinspre CNSAS, de retragerea dvs. din Consiliul Uniunii Scriitorilor anunțată într-o scrisoare acidă adresată domnului Nicolae Manolescu?

– Este o ceartă între mine şi vechiul meu prieten. Eu mă retrag din Consiliu pentru că nu ne mai înțelegem şi-l las pe el să...să...să... (*telefonul invitatului începe să sune*).

Vă sună domnul Manolescu!

Da, da... şi-l las pe el, un mare critic, să conducă în continuare Uniunea, debarasîndu-l de prezența mea poate incomodă. Am fost iritat de faptul că în ultimul lui editorial, vorbind de relațiile mele cu şeful Poliției lui Ceauşescu, mă face şoricel laş. Şi am spus în scrisoarea pe care ați amintit-o că e ciudat că un şoricel laş a construit o zidire de 15000 de pagini în literatura română şi a reuşit, printre altele, să arunce pe masă un roman cum este *Bunavestire*, o satiră dură şi vitriolantă a întregului sistem comunist. A, că păream amabil cu Pleşiță sau că Pleşiță părea amabil cu mine, asta se explică prin faptul că lui Pleşiță îi era foarte teamă că am să mă aliez cu Goma, care mă vizita în perioada aceea şi pe care l-am dus de două ori la Burtică să-i publice un roman, cum mi-a publicat mie *Bunavestire*. Sigur că ziariştii nu cunosc bine relațiile şi realitățile de atunci, dar Manolescu ştia exact ce se întîmpla pe vremea aceea, el a fost lîngă mine şi a apărat această carte. Faptul că el pare că nu mai înțelege şi mai ales că mă tratează ca agent de influență mi se pare o injurie...Cum să fiu eu agent de influență al nu ştiu cui?! Eu pot să fiu agent de influență al lui Dostoievski sau al lui Thomas Mann, dar nu al lui Pleşiță sau al lui Gică Lăbău! Şi aici într-adevăr sînt megaloman şi arogant, nu cunosc alți zei decît zeii literari şi zeii națiunii române.

Domnule Nicolae Breban, toate acestea se vor lămuri cu siguranță în perioada următoare, în mediile literare sau unde credeți dvs. Noi ne-am propus să vorbim despre romancierul Nicolae Breban, sper că am şi reuşit. Vă mulțumesc!

– Mulțumesc şi eu!

Interviu realizat
de **Daniel Moşoiu**
■

Pledoarie pentru Muzeul Național al Mass-Mediei

Ilie Rad, Președintele Asociației Române de Istorie a Presei

În noiembrie 2005, la Cluj-Napoca a avut loc cel de-al IV-lea Simpozion național de jurnalism, cu participare internațională, organizat de Catedra de Jurnalism a Universității „Babeş-Bolyai", în colaborare cu Academia Română, prin Centrul de Studii Transilvane, şi cu redacția revistei *Tribuna*. Tema simpozionului: *Presa scrisă românească – trecut, prezent şi perspective*.

La acel simpozion, conf. univ. dr. Marian Petcu, cadru didactic la Facultatea de Jurnalism şi Ştiințele Comunicării din cadrul Universității Bucureşti, a propus înființarea unei Asociații a Istoricilor Presei din România (aceasta a fost denumirea propusă inițial!). Asociația, care urma să fie legalizată la Cluj-Napoca, în 2007, îşi propunea trei obiective importante: editarea *Revistei române de istorie a presei*; elaborarea unui tratat de istorie a presei româneşti şi înființarea unui Muzeu Național al Presei din România. Din fericire, am consemnat toate aceste lucruri în cartea mea, *Învățământul jurnalistic clujean (1993-2006)*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2006, p. 196-200. Am spus „din fericire", pentru că, ulterior, au apărut şi alte inițiative care şi-au revendicat paternitatea unor idei care se lansaseră, deja, la amintitul simpozion, şi care au devenit inițiative ale Asociației Române de Istorie a Presei. Desigur, trăim într-o societate liberă, oricine poate întemeia publicații, poate scrie cărți, poate elabora tratate, poate înființa instituții. Dar prioritatea pentru cele trei inițiative amintite mai sus aparține Asociației Române de Istorie a Presei!

Revin la Proiectul Muzeului Național al Mass-Mediei, o instituție unicat în România, pe care noi o vedem la nivelul celui mai modern muzeu al mass-mediei din lume (*Newseum*, deschis recent la Washington. E adevărat că există în România un meritoriu Muzeu al Presei „Sever Bocu", la Jimbolia, creat cu eforturile regretatului poet Petre Stoica, dar acesta este consacrat exclusiv presei scrise).

Instituția îşi propune, aşadar, să fie prima de acest fel din țară, dedicată deopotrivă istoriei presei, radioului, televiziunii şi internetului.

Muzeul ar urma să aibă trei obiective importante:

A. Colecționarea de obiecte care să ateste apariția şi dezvoltarea mass-mediei, de la formele incipiente până la virtuțile Internetului. Avem aici în vedere: tipografii folosite în secolul trecut, maşini de scris, aparate de radio, aparate foto, patefoane, gramofoane, reportofoane, magnetofoane, pickupuri, difuzoare etc.

B. Material documentar: colecții de reviste şi ziare, arhive ale instituțiilor de presă (grile de programe, role de film, dosare, benzi, casete audio şi videocasete) sau ale persoanelor particulare, care au lucrat în presă (manuscrise, jurnale, scrisori, diplome, fotografii, cărți de vizită, alte obiecte personale etc.).

Viitorul muzeu are în vedere prezentarea unor exponate cu valoare istorico-documentară şi organizarea, din perspectivă mediatică şi interactivă, a unor expoziții cu caracter permanent, dedicate mai multor evenimente naționale (Unirea Principatelor, Războiul de Independență, Marea Unire, Revoluția din 1989), fenomenelor politice (presa regimului totalitar carlist, legionar, antonescian, comunist, regimul concentraționar, aşa-zisele procese ale criminalilor de război şi ale partidelor istorice, presa exilului politic etc.) sau altor teme de strictă actualitate (trupe şi reporteri în teatre de război, criza ostaticilor) etc.

Prin felul în care este gândit, muzeul se doreşte a fi unul participativ, un traseu complet al evoluției şi rolului mass-mediei româneşti în configurarea jurnalistică a marilor probleme istorice şi culturale. Vreau să spun că am gândit muzeul nu doar sub forma unor vitrine cu documente, ci ca o instituție vie, prin folosirea tehnicii moderne, a prezentării unor scurte filme documentare despre publicații, fenomene sau evenimente mediatice, a folosirii spațiului virtual.

C. Pe măsura acumulării materialului arhivistic, muzeul va deveni şi un autentic centru de documentare şi cercetare, iar prin inițiativele pe care le va avea, va reprezenta un factor activ în viața culturală a municipiului nostru. Nu este exclus ca acest muzeu să fie centrul de cercetare care să elaboreze dicționarele jurnaliştilor, istorii ale marilor instituții de presă, mergând până la elaborarea unei *Enciclopedii a jurnalismului românesc*. Există deja, la Catedra de Jurnalism a Universității „Babeş-Bolyai", un început de şcoală de critică şi istorie literară, care şi-a propus să valorifice, deocamdată, activitatea jurnalistică şi publicistică a marilor scriitori români (interviuri, jurnale, scrisori, însemnări de călătorie, editoriale etc.), din care au apărut deja volume dedicate scriitorilor Geo Bogza, Edgar Papu, Cella Serghi, Constantin Ciopraga şi Fănuş Neagu (lucrări elaborate cu participarea unor studenți). Volumele amintite s-au bucurat de succes din partea publicului şi a criticii de specialitate. Asemenea demersuri sunt cu atât mai necesare azi, când, în practica editorială, există un haos fără precedent în istoria culturii române (un articol din revista *Apostrof*, nr. 4 din 2011, semnat de George Vulturescu, este concludent în acest sens). Niciodată istoria literară nu a fost atât de viciată ca în prezent, ajungându-se la adevărate acte de impostură intelectuală (publicarea aceluiaşi material în mai multe reviste, fără precizarea locului unde materialul a apărut inițial; publicarea de documente fără respectarea celor mai elementare norme – greşeli de transcriere, lipsa notelor, nemenționarea arhivei etc.). Cine vor fi editorii noştri de mâine, având în vedere faptul că meseria de editor nu se învață nicăieri (câteva masterate de profil nu sunt suficiente)? Or, una din menirile muzeului este şi de a consolida această şcoală editorială, care să se ocupe de valorificarea ştiințifică a patrimoniului nostru literar (modelul revistei *Manuscriptum*, inițiată de Perpessicius şi editată de Muzeul Literaturii Române este un bun exemplu în acest sens). De altfel, începutul l-am şi făcut: o parte din materialul arhivistic va fi publicat în *Revista română de istorie a presei*, una din cele mai bune reviste academice din spațiul cultural românesc actual, care are deja rubrici de profil („Mărturii pentru mai târziu", „Arhiva de aur" etc.).

O asemenea inițiativă, astfel gândită, este unică în Europa. Tocmai de aceea mizăm, pentru finalizarea proiectului, pe atragerea unor fonduri structurale, pe sponsorizări şi acte de donație etc.

Înființarea acestui muzeu are multiple semnificații culturale şi chiar filosofice. Trăim într-o vreme în care asistăm la distrugerea unei bune părți a memoriei noastre culturale. Sunt multe familii de scriitori, artişti, jurnalişti, ai căror descendenți au alte preocupări decât cele ale părinților. Ce se întâmplă cu arhivele lor? Multe din acestea vor fi distruse, dacă nu se iau măsuri urgente pentru recuperarea lor. Am publicat în presă un articol despre modul cum a fost arsă, în anul de grație 1992, toată arhiva prozatoarei Cella Serghi, de către familia care i-a ocupat apartamentul, după decesul scriitoarei (erau acolo scrisori şi fotografii de la Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, precum şi manuscrisul ultimului ei roman, *Singurătate în doi*). Articolul meu n-a sensibilizat pe nimeni, nicio instituție publică nu a intrat în alertă. În revista *Apostrof* (nr. 4, 2011), Marta Petreu a publicat articolul *Fondul de manuscrise blagiene din colecția dnei Elena Daniello*, în care deplânge modul în care s-a risipit, în cele patru zări, un important tezaur arhivistic, legat de Lucian Blaga. Apoi, să nu ne facem iluzii: gestul lui dlui George Brăiloiu, care a cumpărat la o licitație fondul de documente Cioran, pe care ulterior le-a adus în țară şi le-a donat Bibliotecii Academiei Române, este unul rarisim, dacă nu irepetabil.

În al doilea rând, apariția internetului duce la scăderea dramatică a urmelor şi mărturiilor care rămân de la jurnalişti şi publicişti. Scriem doar la calculator, avem doar fotografii digitale. Dar nimeni nu poate stabili cu exactitate durata suportului electronic. Este încă un motiv care impune crearea acestui muzeu, menit să salveze ceea ce se mai poate încă salva.

Există un interes foarte mare din partea unor oameni de cultură, pentru predarea în patrimoniul public a arhivelor, colecțiilor şi bibliotecilor particulare (domnul Mihai Neamțu, de pildă, proprietarul unei colecții cu peste 50 de aparate de radio, şi-a arătat disponibilitatea de a dona aceste aparate muzeului. La fel de entuziast de idee sunt scriitorul Cornel Udrea, el însuşi posesorul unei importante colecții legate de istoria radioului, profesorul Mircea Muthu, deținătorul unor reviste-unicat, şi alții).

Deocamdată, vom amplasa acest muzeu într-o sală specială a Bibliotecii Județene „Octavian Goga" din Cluj-Napoca, unde am găsit sprijinul generos al directorului general, drd. Sorina Stanca. După ce se va strânge suficient material arhivistic şi muzeistic, am putea trece la o altă etapă, şi anume la începerea demersurilor pentru construirea unei clădiri destinate muzeului, prin atragerea de fonduri europene în acest sens. Faptul că municipiul Cluj-Napoca doreşte ca, în anul 2020, să devină Capitală Culturală Europeană, sporeşte şansele proiectului nostru.

Ne vom adresa instituțiilor publice (bănci, firme private, instituții mass-media) pentru a atrage fonduri, pentru a figura între întemeietorii acestui proiect cultural. Sunt convins că vom avea succes, în ciuda condițiilor de criză economică, socială şi politică în care trăim.

■

Black Pantone 253 U

Un punct de vedere

O bienală internațională de artă la Cluj?

Vasile Radu, Președintele Societății Colecționarilor de Artă din Transilvania

În perspectiva "de-a fi ce-am fost odată şi, mai mult decât atâta..." valuri de emoție comunitară au cuprins oamenii de cultură ai Clujului! În cele ce urmează mă voi referi doar la situația artelor plastice.

Teoriile amăgitoare ale "dresajului cultural" văd în fixarea unor astfel de țeluri disproporționate ca finalitate față de mărimea resurselor locale, crearea unei emulații promițătoare, a unui entuziasm benefic care, canalizate printr-o strategie operațională, să poată conduce, în timp, la asigurarea unei infrastructuri instituționale şi operaționale, în măsură să impună candidatura reală a Clujului, atunci când aceasta va fi solicitată. Cine a aruncat piatra aceasta este mai puțin important! Contează aportul frenetic al celor numeroşi dispuşi să o ridice. Planuri şi strategii decenale s-au mai văzut şi altădată. Pe când *agitprop*-ul documenta ritos că tocmai trăiam momentul "unui ev aprins", din cauze prea bine ştiute, a venit Revoluția. Şi, ce vâlvătaie? Pojarul n-a lăsat însă condiții propice pentru însănătoşirea socială şi nici pentru schimbarea climatului cultural.

Ce înseamnă Clujul astăzi din punct de vedere artistic? O cădere implacabilă a climatului de emulație artistică. Lăsând la o parte conjunctura privată, care a susținut, nu atât cât era necesar, artele plastice, declarate "orfane" de către cei care au ocupat scaunele decizionale ale puterii după Revoluție... Sigur, este mai greu să câştigi războaiele culturale trimițând în prima linie "copii de trupă"! Chiar dacă nimeni nu se îndoieşte de genialitatea lor. Trebuie să le asiguri "baze de antrenament", să performenzi printr-o "elită de antrenori", să găseşti strategii învingătoare în luptă, să ai generali specializați în ofensiva combativă şi nu "specialişti" în intendență, abilitați să manipuleze/aprovizioneze din spatele frontului după propriul lor interes. Cine sunt cei vinovați de această delăsare? În mod firesc, s-a considerat ani de zile că cel mai important efort al comunității este atragerea resurselor financiare - investițiile străine, cu alte cuvinte, un plus de organizare comunitară, un plus de prosperitate social-economică, prin asigurarea unor facilități pentru mall-uri, creşterea gradului de civilizație urbană, prin introducerea canalizării, a apei curente, prin asfaltarea străzilor, crearea de parcuri, instituții de divertisment şi locuri de joacă pentru copii. Dincolo de puseul identitar-naționalist traversat de oraş în primii ani după 1989! Cultura - ca orice lucru "greu" - a fost lăsată să cadă inerțial "la fund"! Pierre Bourdieu vorbeşte despre "ramificarea puterii" în puterea exploatării (economie), puterea guvernării (politică) şi puterea simbolică (cultură). În fiecare din aceste "câmpuri" sunt vorbite alte limbi, predomină alte reguli, se cer alte capacități. În fiecare din aceste "câmpuri" - ale capitalurilor economice, sociale şi culturale angajate - ponderea celor care se întretaie este diferită.

Ceea ce ar trebui să se afirme pregnant mai ales în câmpul politic este "capitalul cultural incorporat", beneficiul de "reputație" (capital simbolic) ridicând "plus-valoarea" rețelelor comunitare, inclusiv cele educaționale. Aşadar, "achiziționarea de capital simbolic este - conform lui Bourdieu - scopul oricărui comportament social". Acesta este definit, pe de-o parte, ca "prestigiu", pe de alta, drept "credit", şi este expresia aprecierii "onoarei" comunității. Cu alte cuvinte, prin schimbul de capital social, cultural sau economic, "bogăția" sau "apartenența" pot fi transformate în capital simbolic. Această relație este reversibilă! Ce s-a întâmplat în cei douăzeci de ani care au trecut cu bruma de capital simbolic al comunității? Autoritățile au avut de gospodărit circa 600 de artişti plastici, unii dintre ei de faimă națională sau internațională, o excelentă bază profesională pentru creație, o universitate de artă, un muzeu, o brumă de investiții era necesară: un sprijin simbolic măcar pentru galeriile de artă private, un interes mai responsabil pentru săli de expoziție şi pentru proiecte artistice internaționale. Din câte ştiu, cel puțin în ultimii ani acest sprijin s-a acordat după criterii obscure, ca să nu spun mai mult (apropo, una din ştirile recente vorbea despre sprijinul de la bugetul local "pentru dotarea unui spațiu de creație (atelier!?) cu o ceainărie!?") O fi ceaiul un medicament (panaceu universal), dar nu te vindecă de lipsa talentului artistic. Nici divertismentul, devenit un principiu *sine qua non* al vieții, nu produce emulația necesară pentru muncă!

Un proverb spaniol spune: *Dacă vinul te împiedecă la muncă, lasă munca!* Sau o fi o aplicare inedită a principiului parteneriatului public-privat?

În urmă cu câțiva ani s-a închis Galeria Mare a Fondului Plastic; urmează Galeria Mică (Piața Unirii 22). În locul lor s-a pus spațiul de la Turnul Croitorilor. Altădată o temniță pentru răufăcători! Nu vorbesc că aceasta ar putea însemna şi o răstălmăcire a unor sensuri istorice din motive independente de promovarea... turistică. O să se obiecteze că aceste spații expoziționale există excedentar la Muzeul de Artă. S-ar putea să fie adevărat, întrucât puțini artişti se mai încumetă, fără sprijin, să facă o expoziție. Cine oare ar trebui să-i sprijine? Cine ar fi trebuit să dea semnalul pentru un amplu proces de "deconstrucție" a vechilor obişnuințe şi metehne culturale, pledând pentru noi strategii culturale de luptă?

În ultimii douăzeci de ani s-a produs totuşi, imperceptibil, un fenomen major: arta tradițională, de factură cultural-identitară, a pierdut masiv teren în fața artei internaționale media şi prin absența sprijinului material al autorităților locale. După principiul că nimeni nu este profet în țara lui, o mână de tineri reuniți sub sigla "Fabricii de Pensule" şi-au "luat lumea-n cap", hotărâți să-şi apropie recunoaşterea concetățenilor, fiind impuşi prin circulația artei lor dinafară. Ei vin, cu alte cuvinte, cu propriul lor "capital simbolic" şi nu mai au răbdare să militeze pentru acumularea lui aici. Ne aşteptam ca deținătorii capitalului social (politic) să-l preia fără remuşcări şi să-l transforme în "bogăție", "titluri educaționale", "excelențe", noi "apartenențe" pentru comunitatea locală. Un prim pas s-a şi produs prin asimilarea şi recunoaşterea "onorabilității" de către comunitate, în cel mai dulce stil *agitprop*, a artistului Mircea Cantor care trăieşte mai mult în străinătate. Faptul nu pare să-l fi impresionat însă pe acesta prea mult.

Ce-ar mai fi de salvat? Probabil "onoarea patriotică" de a cuceri campionatul şi de a juca în cupele europene. În locul unor suite de stânjeneli, peste gropile din cultură să aşternem covorul roşu al unei "Bienale Internaționale de Artă", artefactul unui Centru Internațional de Artă, devenit brusc, miraculos, un artificiu care ar rezolva toate problemele. Citez: *Copiii migranților de a doua sau a treia generație din Paris, Londra, Los Angeles sau Berlin (ca şi artiştii migranți de la noi, aflați la prima generație) au produs o "intermediaritate" culturală, dând lumii globalizate un chip prietenos, colorat, paşnic. Strategia duplicitară a multor artişti-migranți şi artiste-migrante, anume aceea de a formula modele identitare şi subiective post-coloniale în, să zicem aşa, bârlogul lupului, poate fi criticată, pentru că se potriveşte perfect reprezentării şi marketizării de sine specifice ideologiei globalizării. Ca favoriți ai lumii artistice, artiştii-migranți şi artistele-migrante au obținut un abonament pe termen lung la bienale.* (Marius Babias)

Întrebarea este ce "produc" aceste bienale? Vorbim prin ele despre "integrare culturală" sau despre "segregare economică" legitimată cultural? Vorbim de o "camunflare estetică" a antagonismelor dintre bogați şi săraci, sau despre "întărirea reală a afirmării culturale a celor asupriți şi săraci"? Acestea sunt problemele reale şi ale unei capitale culturale europene "impresariată" şi "manageriată" de fratele mai mare şi interesat. Unele succese se obțin prin identitatea palierului organizatoric: *există un circuit al curatorilor şi comisarilor de expoziții din Vest care călătoresc de-a lungul continentelor, remorcând întreaga comunitate artistică internațională.* Succesul ar consta în preluarea de către statele industrializate bogate a costurilor. Ceea ce ar trebui să facem noi e să creăm acele instanțe de promovare la condițiile Vestului (1). Un salt mortal, dacă pornim de aici, de unde suntem. Nu mai vorbesc că "a-l anima" pe celălalt, din periferie, este o formă de instrumentalizare, care, deşi nu ține de distincția dintre contextul intern şi extern al artei, prea seamănă cu un "organ de propagandă" al artei internaționale. Să nu fie aceasta doar un "ornament" al dominației, asupririi şi suprimării, montat în prelungirea principiilor de bază ale culturalismului. Înainte de toate, trebuie să scăpăm de obsesiile care ne atârnă de gât ca pietrele de moară: a fi capitală culturală europeană nu înseamnă a impune Europei obsesiile noastre identitare şi nici a cădea brusc în ceaşca cosmopolitismului de scară planetară. O spune tot Marius Babias (2): *...Prima Lume şi a Treia Lume nu sunt ansambluri care se exclud reciproc, ci părți cântărind diferit (în mod injust), legate între ele, ale unei economii globale.*

1. Că lucrurile stau aşa o dovedeşte faptul că oraşul nostru s-a mai confruntat o dată cu utopia organizării unei Bienale Internaționale. Prin anii 1996 - 2006, graficianul Ovidiu Petca a organizat o bienală, în mai multe ediții, de data aceasta, de grafică. Nu este de povestit marasmul problemelor care au fost create chiar de instituțiile statului. Inclusiv cele legate de lipsa angajării responsabilității privind gestionarea lucrărilor donate de participanți. În treacăt fie spus, "noutatea" unei astfel de bienale n-a fost exploatată deloc de autorități.

2. Marius Babias s-a născut la 11 noiembrie 1962 la Suceava şi a emigrat în 1974 în Republica Federală a Germaniei. Trăieşte la Berlin, ca autor, jurnalist, curator de expoziții, profesor de teoria artei. Din 2008 este director la *Neurer Berliner Kunstverein (N.B.K.) din Berlin.* A susținut proiecte artistice în România, sprijinind afirmarea internațională a tinerilor artişti români.

■

20 Black Pantone 253 U

O criză a presei scrise?

Am rugat participanții la un curs de școală doctorală în științele comunicării să-și comunice opiniile pe marginea acestui subiect-vedetă al mediilor românești. Să răspundă, mai precis, următoarelor întrebări:

1. *Dacă există, în ce constă această criză? Dacă nu, cum se explică panica celor care o aclamă?*
2. *Este presa un pericol social? Ce a putut provoca o asemenea percepție?*
3. *Și-a pierdut presa credibilitatea? Dacă da, ce a contribuit la pierderea ei?*
4. *Cât de periculoasă e manipularea în lupta politică? Cu ce consecințe?*
5. *Raportul presă – autoritățile statului: o logică a discursului paralel?*
6. *Despre condiția presei comunitare. Cât de comunitară este așa-zisa presă locală?*

Răspunsurile, majoritatea, sunt remarcabile prin acuitatea observațiilor și prin rigoarea diagnosticului politic. Pentru câteva din ele, revista *Tribuna* și-a oferit cu generozitate paginile.

Aurel Sasu

Lucian Ciupei

O criză de fond

1. Criza financiară a afectat și capitalul organizațiilor de presă, precum și profitul dobândit în urma publicării constante a machetelor publicitare. Unele ziare au falimentat (*Clujeanul, Curentul, Jurnalul național, Foaia transilvană*...) altele și-au restrâns sau au renunțat la numărul paginilor publicate local (*Capitalul, România liberă, Ziarul financiar*). Dacă în urmă cu un an, machetele publicitare din *Prosport, Monitorul de Cluj, Făclia,* ajungeau la trei-cinci pe zi, anul acesta numărul lor a scăzut considerabil sau n-au apărut decât ocazional. Din această perspectivă, criza e asociată cu schimbarea de persoane prin înlocuire, renunțare la serviciile lor și prin desființarea mai multor posturi considerate necesare pentru presa scrisă (documentarist, corector, fotoreporter etc.). Drept urmare, nu ne surprind articolele scrise schematic, cuprinzând informațiile preluate doar de la televizor și nu direct de la sursă, lipsa interviurilor, a analizelor de conținut cu substanță, care denotă o carență a abordărilor interdisciplinare și un minim de responsabilitate.

Presa scrisă nu reacționează proporțional cu importanța și actualitatea evenimentelor. Înclinația spre violență, divertisment, monden, sexualitate ne reamintește că presa, ca multe alte instituții, este o industrie guvernată de regulile profitului făcând grave concesii în difuzarea informației. Cristian Țopescu afirma chiar, într-o emisiune televizată, în calitatea domniei sale de redactor-șef al ziarului *Prosport,* că ediția cuprinzând scandaluri sau știri mondene din lumea sportivă, se vând mult mai bine decât cele în care sunt consemnate performanțele naționale și internaționale ale sportivilor.

Noile mijloace media selectează vertiginos publicul consumator. Dacă cititorii fideli rămân consecvenți lecturii ziarelor favorite, o parte considerabilă preferă televiziunea și internetul ca mijloc comod de accesibilitate și dobândire a informației. Din 26 februarie 1993, ziua în care domeniul "ro" a fost înregistrat în baza de date Internet Assigned Numbers Authority, și până astăzi internetul a ajuns o rețea globală, dominând categoric lumea comunicării, cel puțin, prin universalitatea și furnizarea rapidă a informației. Interesul pentru presa scrisă a scăzut inclusiv în rândul studenților, cel puțin la Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, unde biblioteca a renunțat de anul trecut la toate abonamentele periodicelor, păstrându-le doar pe cele ale revistelor de specialitate.

2. Presa, potrivit lui Alexander Miklejohn, are două funcții majore: informativă și critică. Ea

trebuie să ofere o informație veridică și credibilă în scopul securității, al influențării obiective în luarea deciziilor de către indivizi sau grupuri și al respectării drepturilor omului. Atunci când ea nu își respectă acest statut și nu își asumă această responsabilitate, devine, realmente, un pericol social. Voi aminti cazul binecunoscut al virusului A/H1N1 (gripă nouă), vinovat, s-a presupus, de moartea actorului Toni Tecuceanu de la Cronica Cârcotașilor. La două zile după deces, *Gardianul* publica articolul: Val de vaccinări împotriva gripei porcine (7 aprilie 2010). Se încerca motivarea, invocându-se tragicul sfârșit al artistului, marilor aglomerări la unitățile sanitare pentru vaccinarea populației din capitală. După alte șapte zile, când panica stăpânea deja o parte din populație punând-o într-o grea dilemă pe cealaltă, *Libertatea* anunță că Fratele lui Toni Tecuceanu se adresează Avocatului Poporului. Ajunsese la concluzia că decesul s-a datorat unei erori medicale, invocarea gripei porcine, nefiind decât o formă de propagandă a Ministerului Sănătății pentru promovarea vaccinului împotriva respectivului virus A/H1N1 (14 aprilie 2010). Evident, presa nu și-a asumat rolul câinelui de pază al democrației, n-a investigat nici cauzele efective ale morții actorului, lăsându-se pradă conjuncturalului, manipulată într-un context, oricum, de teamă și neliniște publică.

3. Se știe că, în general, presa scrisă este privită cu o anumita rezervă. După un sondaj, făcut în 2009, de Centru de studii sociocomportamentale, 64% dintre respondenți își exprimă încrederea în ea, indicând efectiv un titlu (*Adevărul* 25%, *Jurnalul* 22,0%, *Evenimentul zilei* 20,0%, *Gândul* 18,0 %, *Libertatea* 14,0%, *Altul* 1, 0%), în vreme ce 36% declară, fie că nu citesc nici un ziar, fie că nu au încredere în niciunul. Paralel cu acest sondaj, scădea îngrijorător încrederea populației în puterea politică, ajungând, în 2010 la următoarele cote: președintele 9,8%, premierul Emil Boc 6, 9% și PD-L 13, 8% (sondaj publicat de IMAS, 29 octombrie, 2010). Gradul de încredere în presă crește sau scade în funcție de veridicitatea informației, motivația transmiterii informației și de implicarea sau neimplicarea în combaterea corupției. Un fenomen deconspirat, oricum de presa scrisă, decât de puterea politică. Numeroasele acte de corupție ar fi rămas necunoscute, dacă presa nu s-ar fi angajat în anchetarea, dezvăluirea și publicarea lor. Cazurile "Voicu", "Bogdan Chireac" "Ridzi", (ultimul a dus la demisia tardivă a ministrului PDL) și multe altele au avut darul să consolideze încrederea românilor în presă ca a patra putere în stat. Deși, atât de frecvent, jurnalismul axat doar pe opinia conjuncturală, excluzând investigația amănunțită, refuzând să treacă dincolo de declarațiile oficiale, slăbește această încredere, generând apatie, indiferență și, mai grav, desconsiderare. Adevărul despre gripa aviară s-a aflat, ulterior, incidental și, cu tot arsenalul deconspirațiilor, mulți au recepționat articolele cu o doză semnificativă de prudență și scepticism.

4. În presă, manipularea se practică din diverse interese patronale sau de concurență. Cineva, din afara ei, o poate manipula, la rându-i, folosind-o. În ambele situații procedeul este utilizat pentru dobândirea și menținerea puterii. Consecința gravă în manipularea publicului este chiar acceptarea acestei manipulării. Fenomenul cleptocrației nu mai este o necunoscută pentru publicul din România, dar tinde să devine o obișnuință împotriva căreia se consideră că nu se mai poate face nimic. Minciuna promovată în rang de necesitate: a trăi în adevăr este un semn de slăbiciune, minciuna este calea sigură spre succes. Discreditarea instituțiilor sau a persoanelor este o formă incisivă și constantă, animată de manipulare. Ea a devenit una dintre principalele arme în lupta politică. În fața unor adevăruri incomode, ziariștii și politicienii, deopotrivă, reacționează după același tipic de discreditare rapidă al emitentului pentru a îngropa cât mai adânc fondul problemei și a-l anihila. Metoda discreditării se remarcă prin distrugerea imaginii persoanei vizate de acest procedeu și prin pierderea de către subiect a sprijinului sau a încrederii de care se bucura până atunci.

5. Raportul dintre autoritățile statului și presă poate fi viciat când e absentă și tardivă comunicarea. Necomunicarea este, inevitabil, dublată de dezinformare și confuzie. Instituțiile statului, în ultima vreme, percep presa ca un factor destabilizator al imaginii și autorității, fapt care generează lipsa de transparență în furnizarea informațiilor. Dacă nu au izbutit decât în parte să controleze presa, instituțiile statului au recurs, în schimb, la manipulare, numind presa un pericol la adresa suveranității statului. Disprețul politicului față de presă sau promovarea frecventă a diversiunii (schimbarea opțiunii prezidențiale față de vârsta de pensionare, pentru a masca frauda Robertei Anastase)

au amplificat pe bună dreptate acțiunile de investigare ale presei. De altfel, lipsa de transparență a guvernului a fost sancționată și de Angela Merkel, cu prilejul vizitei la București, atrăgând atenția premierului Boc asupra modului ambiguu în care sunt atribuite procedurile de achiziție publică ale firmelor germane.
Presa, de asemenea, promovează un discurs părtinitor datorită sistemului patronal care o guvernează. Desfășurarea activității ei într-un asemenea cadru o face vulnerabilă și servilă diverselor interese impuse sau propuse de patronii implicați sau influențați în plan politic. Nu există un echilibru al declarațiilor, ci doar o polarizare anti-prezidențială amplificată de *Cotidianul* și una pro-prezidențială accentuată de *Evenimentul zilei* și *România liberă*.
6. Rolul presei locale este acela de a se implica cu responsabilitate în majoritatea problemelor comunității pe care o reprezintă. Ea trebuie să supravegheze, de exemplu, realizarea proiectelor derulate de primărie și să le aducă la cunoștința cetățenilor din municipiu. Anul trecut, Agenția de monitorizare a presei (ActiveWatch) a încercat să identifice câteva probleme cu privire la dezvoltarea urbană durabilă în agenda media pe perioada 15 februarie - 15 mai 2010. Au fost monitorizate *Foaia transilvană* și *Monitorul de Cluj*, pe proiecte diferite; infrastructura și reamenajarea arenei sportive, a zonelor comerciale, a parcărilor (februarie), regulamente privind regimul spațiilor comerciale și ale teraselor (martie), reabilitarea Canalului Morii și liniei de tramvai (aprilie), reabilitarea străzilor (mai). Din cele 135 de articole pe aceste teme, 86 aparțin ziarului *Monitorul de Cluj* și 33 ziarului *Foaia transilvană*. Din procentul de 100%, doar aproximativ 6% din articolele identificate și analizate au cuprins mărci ale implicării jurnaliștilor, restul de 94% limitându-se la rolul de informare și prezentare a faptelor. *Foaia transilvană* a fost singura publicație clujeană care a adoptat un ton critic. Primăria orașului a acumulat un număr de 106 de apariții și a făcut obiectul a trei prezentări negative (era criticată pentru unele proiecte de infrastructură care, fie generau discomfort locatarilor, fie nu erau suficient de transparente) și două pozitive (era apreciată pentru inițiativele civice de plantare a copacilor și deblocarea licitațiilor pentru reabilitarea străzilor). Dezbaterea, punctul de vedere, analiza informației este surclasată de informația seacă, obiectivă, neprelucrată. În lipsa dezbaterilor și a reacțiilor imediate față de programele comunitare, presa locală va rămâne un simplu repertoar de inițiative, lipsite de participarea activă și benefică a publicului la punerea lor în practică.

Presa scrisă înregistrează un regres față de care trebuie să se simtă responsabilă. Vremurile jurnalismului literar axat pe ghidarea formării opiniei în scopul exprimării și apărării libertății democrației sunt de mult apuse. Chiar dacă și-a păstrat trăsătura fundamentală de informare, se lasă ghidată de conjuncturi și interese, astfel încât își pierde treptat credibilitatea. Deși mulți cititori s-au reorientat spre jurnalismul online, presa scrisă își subțiază constant utilitatea, nu și existența. Ea își poate recăpăta interesul, chiar dacă nu în aceeași măsură, doar implicându-se mai activ și mai constant, fără anumite rezerve premeditate, în problemele de interes public. ■

accent

Fenomenologia stopului cardiac

Vianu Mureșan

„Ar fi greu să argumentăm că mintea și conștiința sunt simple produse ale activității electrice și chimice a creierului, de vreme ce în timpul stopului cardiac nu există nicio activitate electrică măsurabilă, iar schimbările chimice care apar au rostul de a salva celulele cerebrale de la moartea iminentă autoreglată (apoptoză)., dr. Sam Parnia, *Ultima frontieră*, p. 216

Chiar și cei mai riguroși fenomenologi au fost destul de superficiali încât să nu angajeze în analiză raportul conștiință-creier, comportându-se pe întreaga suprafață a demersului lor ca și cum conștiința ar fi autonomă, nemijlocită și de esență transcendentală. Închisă în sfera ei autoreflexivă, conștiința fenomenologică se raportează la sine ca la ceva absolut, ignorând principial infrastructura fiziologică cerebrală și, mai larg, corporală care, după toate datele de care dispunem, îi oferă ocazia să se manifeste în modul și sub aspectele cunoscute, consensual admise ca reale. Ce este și cum este conștiința am putea afla încercând să o extragem falsei sale autarhii, iar acest fapt se poate produce accidental, în momentele de blocaj al creierului. Tocmai acest lucru îl supune investigației și încearcă să-l conducă înspre o nouă teorie doctorul Sam Parnia bazându-se pe experimente și relatări ale unor pacienți care au suferit stop cardiac.

Fără să fi ajuns la o nouă teorie, el își explică rezultatele la care a ajuns până la acest moment, anul 2007, când și-a publicat cartea *Ultima Frontieră* (2010 în limba română, Ed. Humanitas). Rezultate mai degrabă provocatoare pentru filosofie și știință decât edificatoare în vreun sens. Și cu această ocazie ar fi cazul să atragem atenția asupra puerilei prezentări făcute cărții și autorului pe coperta IV de BBC Focus Magazine, care scrie: *„o carte care redefinește tot ceea ce știm despre conștiință"*. Exortație gratuită și delir encomiastic al revistei. În fapt, cum și recunoaște, autorul n-a ajuns nici măcar la o teorie proprie, cu atât mai puțin la o paradigmă revoluționară. Nu e respectată nici modestia autorului, nici conținutul propriu-zis al cărții. Rațiunile de marketing sfidează și buna cuviință și realitatea. Lucru deplorabil.

Doctorul Parnia nu face o analiză fenomenologică a conștiinței pacienților care au avut așa-zisele EMI (experiențe ale morții iminente) în urma unor accidente sau în timpul unui stop cardiac. De altfel el nici nu pare familiarizat cu filosofia fenomenologică, ceea ce l-a și împiedicat să observe similaritatea frapantă între sincopele survenite în stop cardiac și reducția fenomenologică, în speță punerea între paranteze a experienței și certitudinilor. Ele totuși există și merită să le schițăm aici. Reducția fenomenologică este o metodă prin care eul conștient își testează consistența ontică și valabilitatea gnoseologică a „cunoștințelor". Pentru aceasta el procedează la eliminarea datelor câștigate prin experiența senzorială, ele nefiind realități în sine, ci simple producții ale sintezelor perceptive cu care operează conștiința intențională, adică reconstituiri fenomenale la a căror formă concură intuiția, sensibilitatea și intelecția. În absența reconstituirii nu putem ști nimic despre lucrurile și procesele externe. De asemenea, eul supune aceluiași examen datele privitoare la sine, la conținutul reprezentărilor, intuițiilor, gândurilor proprii. Pe scurt, eul fenomenologic încearcă să se comporte ca și cum el ar fi o formă goală de conținut, cu un singur atribut totuși – existența în sine, așa-zisul ego transcendental. Întreaga lume externă precum și toate datele corelative conștiinței pot să dispară, ceea ce ar echivala cu dispariția realității în întregul ei. Cu o singură excepție, realitatea eului. El nu este în măsură să se autosuspende, fapt care, văzut din afară, nu-i dă garanția absolutului, ci îl transformă în marota propriei poziționări intenționale față de sine.

În atitudinea lui fenomenologică eul devine o conștiință goală de sine căreia nu-i revine nici un corespondent în existența externă și nici în experiența unui alt eu. El există numai pentru sine, având drept suport propria reprezentare. La drept vorbind, această seducătoare dogmă husserliană nu poate fi obiectul unei cunoașteri consensuale, căci eul este fatalmente solipsist. Ca atare, în afara predicii de sine, el nu are nicio altă susținere, nici un adevăr. Să vedem dacă nu cumva sincopa stopului cardiac duce conștiința subiectivă la o experiență asemănătoare. Din capul locului trebuie spus că tehnica stopului este consecința radicală a unei disfuncții în ordinea vieții, ceva întâmplat, iar nu intenționat – ceea ce trebuie remarcat ca fiind o diferență semnificativă. Medicina nu se ferește să folosească expresia „moarte clinică". Să cutezăm totuși a afirma că moartea clinică este o *„punere între paranteze"*, dar nu metodică, ci naturală. Deci, forțând analogia, moartea clinică este o reducție fenomenologică radicală, pentru că, după toate aparențele, dispare nu numai experiența lumii externe și a celei interne, dar dispare până și eul dătător de certitudine ontică. De reținut, *„după toate aparențele"*. În realitate și dincolo de aparență se întâmplă unele fenomene, numite de

Black Pantone 253 U

specialişti experienţe ale morţii iminente (EMI). Adică, descrieri ale impresiilor, viziunilor, senzaţiilor „mortului" în stare clinică, pe care nimeni din anturajul medical nu le poate percepe. Pe scurt, imaginea *„lumii la limita morţii"*, accesibilă exclusiv pacientului. Acestea ar echivala proiecţiilor intenţionale, protenţiilor şi retenţiilor fenomenologice, care nu au altă realitate decât cea dată de eul care le procesează. La rigoare, ceea ce vede mortul clinic şi fenomenologul sunt lumi ermetice imposibil de verificat intersubiectiv, a căror realitate poate fi numai descrisă, nicidecum probată sau validată consensual.

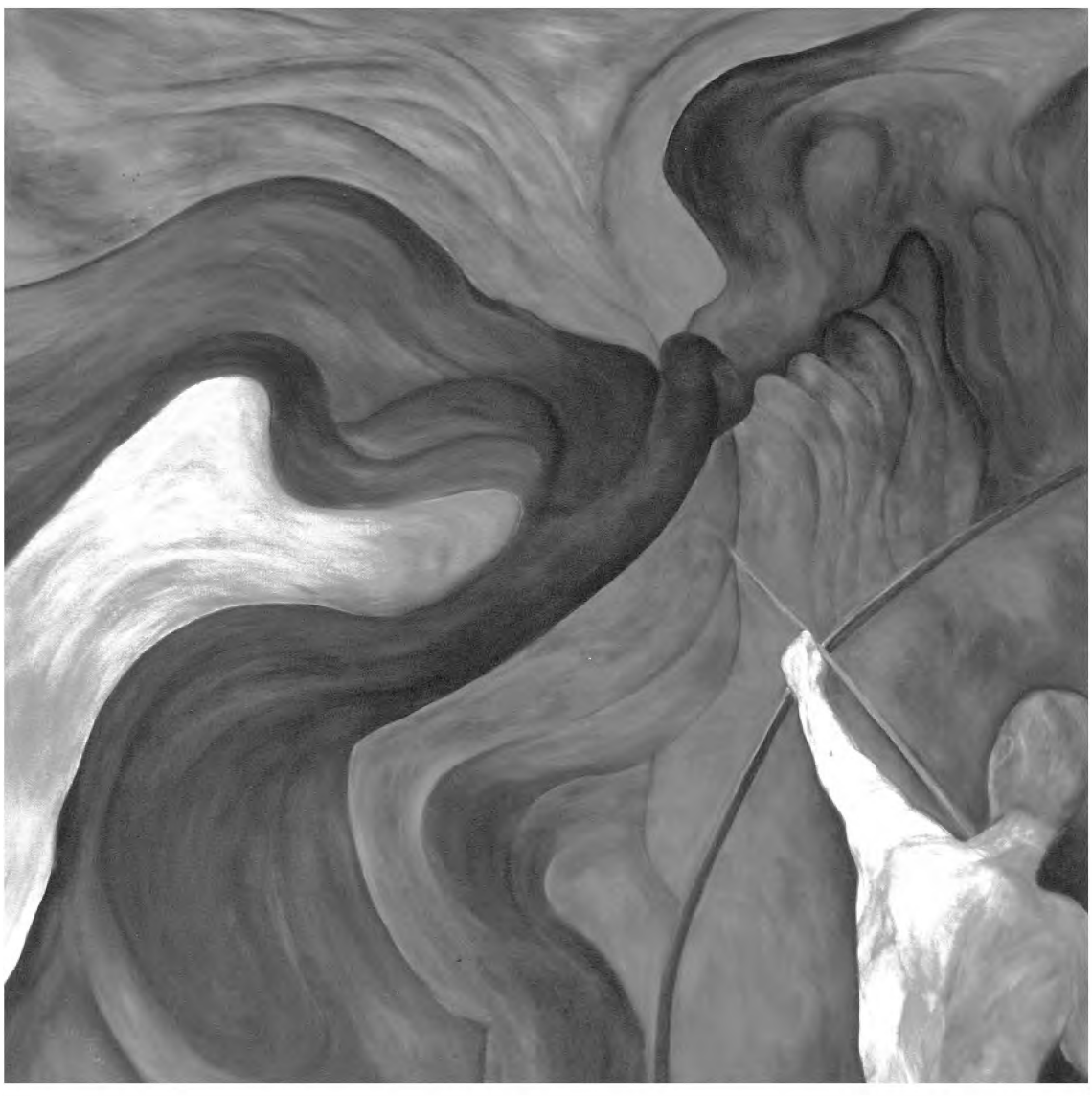
Să vedem ce se întâmplă din punct de vedere fiziologic în moartea clinică. Presupunem că e vorba de un stop cardiac, experimentele doctorului Parnia fiind făcute pe astfel de cazuri. Momentul stopului cardiac echivalează pentru corp şi pentru creier cu o catastrofă, de exemplu cu o pană de curent. Circuitele se blochează, aparatele, respectiv organele încetează să mai funcţioneze. Creierul este dependent de fluxul sanguin, fără de care în câteva minute începe să se deterioreze. Anumite leziuni sunt reversibile sau ireversibile în funcţie de timpul întreruperii alimentaţiei cu sânge. După 20 de secunde de la declanşarea stopului cardiac rezervele de oxigen ale creierului se epuizează pentru că respiraţia este blocată. Concomitent survine sincopa, pierderea cunoştinţei. La scurt timp se termină şi rezervele de glucoză care furnizau energie creierului. Celulele neuronale intră în panică în momentul în care stopul cardiac le-a întrerupt circuitul sangvin. Nu ştiu ce se întâmplă, însă intră rapid într-o luptă violentă pentru supravieţuire. Trebuie să-şi găsească urgent sursă alternativă de hrană. Fac apel disperat la depozite, la ATP-uri (adenozintrifosfat), acizii nucleici conţinuţi în creier şi în toate celulele organismului. Numai că acestea nu ajung mai mult de cinci minute pentru a se hrăni miliardele de neuroni flămânziţi. După terminare hranei din ATP-uri, la circa cinci minute, lipsite complet de orice sursă de hrană, celulele creierului încep să moară. Apar leziunile, se instalează lenta moarte cerebrală. Dacă în interval de 15-20 de minute nu se produce resuscitarea, respectiv reluarea fluxului sanguin, pierderile suferite de creier pot fi iremediabile.

Problema care îl preocupă pe doctorul Parnia este aceasta: dacă aşa cum indică analizele EEG, nu există nicio activitate electrică detectabilă, dacă creierul este mort, cum se explică atunci prezenţa conştiinţei active la pacienţii care traversează moartea clinică? Este cumva conştiinţa, şi mai general mintea independentă de creier? Studiul doctorului se bazează pe relatările pacienţilor cu EMI şi analize directe pe resuscitaţii cu EMI, procent modest dacă e comparat cu totalul celor ce au suferit moarte clinică. Totuşi sunt singurul material disponibil. În lipsa unor dovezi suficiente, doctorul se mulţumeşte să conjuge tezele celor mai reputaţi specialişti vizavi de problema EMI, însă experimentele sale continuă şi azi. Dorinţa lui este să revoluţioneze câmpul ştiinţei şi să facă din tema cercetării sale un obiect serios pentru mediile academice şi ştiinţifice. Deocamdată a făcut un studiu pilot aplicat la mii de pacienţi care au avut EMI şi a descris ce se întâmplă în conştiinţa lor *„în acele momente"*. Cel mai frapant şi semnificativ e faptul că, la cei mai mulţi, conştiinţa pare să funcţioneze lucid, analitic, raţional în lipsa activităţii creierului şi, în planul sensibilităţii, iminenţa morţii pare o experienţă plăcută, pozitivă, însoţită de revelaţii religioase întremătoare. Ceva mai degrabă sublim decât terifiant.

Ar mai fi de făcut o mică observaţie aici. Doctorul Parnia nu îşi pune defel problema că în *„acele momente"* de moarte clinică forma de experienţă a timpului s-ar putea să se schimbe brusc, adică sincopa să inducă un alt fel de timp, o altă dimensiune pe care medicii n-o pot observa şi pe care nici pacientul n-o experimentează în starea normală, care ar putea să fie deopotrivă ininteligibilă şi intraductibilă. Acele ecrane cu figuri aleatoare fixate experimental pe tavanul camerei de urgenţă, cu care doreşte să verifice experienţa *„pe viu"* a morţilor clinic, prin concordanţa descrierilor acestora, după resuscitare, cu înregistrările unor camere video, ar putea suferi din pricina acestei neglijenţe. Desigur, pacienţii cu EMI ar putea face observaţii asupra mediului în care se petrece tentativa de resuscitare a lor, ar putea relata apoi ce au observat, dar starea în care ei au experimentat toate astea este oare una compatibilă cu timpul şi limbajul nostru? Probabil că nu, şi atunci relatările lor n-au altă consistenţă decât cea auto-poetică. Tot ceea ce descriu pacienţi cu EMI s-ar putea să fie limbajul metaforic rezultat din incapacitatea procesării inteligibile în noua dimensiune temporală în care i-a aruncat sincopa. Pentru că nu ia în calcul această ipoteză, doctorul se rezumă la a testa veridicitatea relatărilor, din care doreşte să extragă o teorie privind raportul conştiinţă-creier. Există sau nu independent una de alta, care pe care condiţionează? Nici un rezultat empiric nu poate fi temelia unei noi teorii, pentru că realitatea EMI este specifică mortului clinic, deci contingentă apercepţiei şi procesărilor sale. Din acest punct de vedere probabil că experimentele sale nu vor duce prea departe. Nu poţi studia ştiinţific „din interior" starea conştiinţei în moarte clinică.

De fapt, ceea ce s-ar dovedi, dacă pacienţii morţii clinice traversează un proces EMI pe care reuşesc să-l descrie, este existenţa acelui ego transcendental al fenomenologiei, a unei subiectivităţi libere de contingenţele corporale şi chiar de funcţionarea naturală a creierului. Asta nu înseamnă lipsă totală de condiţionare, lipsa oricărei contingenţe şi, cu atât mai puţin, o *„nemurire a sufletului"* cum ar fi tentaţi să creadă nişte exaltaţi naivi. Există doar o continuitate cu sine a conştiinţei pacientului, înainte, în timpul şi după moartea clinică. Substanţa şi localizarea conştiinţei s-ar putea să fie problema reală care reclamă un răspuns riguros, fie el ştiinţific sau filosofic. Cred că aceasta e direcţia în care doreşte să-şi conducă cercetarea doctorul Parnia, fără a angaja vreo investigaţie de natură fenomenologică. Dacă, de pildă, experienţa va dovedi că nu există conştiinţă în absenţa funcţiilor cerebrale, investigaţia doctorului ajunge într-un punct mort, iar EMI rămân ştiinţific inexplicabile. Dacă, dimpotrivă, se dovedeşte autonomia conştiinţei în raport cu creierul, din acest fapt nu derivă autonomia ei în raport cu orice substanţă şi totala ei necondiţionare. Natura ei „substanţială" rămâne de căutat în continuare, iar programul după care ea funcţionează trebuie susţinut de alt „hard" decât creierul. Oricum rezultatele cercetării sale vor livra conţinut bogat asumărilor fenomenologice ulterioare. Cu condiţia ca filosofii speculativi să fie mai atenţi la ştiinţă.

■



Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Virgil Vătășianu. „Răboj”

Stelian Mândruț

Mulți dintre cei preocupați de viața și activitatea Profesorului Virgil Vătășianu (1902-1993) s-ar putea declara contrariați de faptul că, lecturând acest inedit fragment restitutiv și meditând asupra semanticii noțiunii cuprinse în titlu, – calculul/socoteala așternerii pe hârtie/lemn a secvențelor cu iz memorialistic, efectuate într-un distinctiv semn și sens de ne-uitare –, gestul consemnat nu constituie deloc expresia unei valide expresii de a „(în)cresta”, prin comentarii, parte din viziunea semnatarului asupra unor aspecte, consistente faptic sau conjuncturale, pentru un notabil segment temporal. Fiind convinși majoritar, în calitate de martori ai faptului, că reflexele umane și culturale, de educație și mediu social, proprii autorului, au depășit, mai totdeauna, în intensitate și trăinicie, orice fel de adeziune și solidaritate ideologică temporară ori totală. Dincolo de monologul înfiripat ades cu tentă retorică și audiat într-un circumscris spațiu personal, marcat de retragerea de la Catedra de istoria artei a Universității clujene și anii „recluziunii” în arealul semnificat de biroul de lucru, de acasă ori Institut, – unde cărturarul pleda extrinsec în favoarea continuității scrisului de specialitate și își călăuzea învățăceii doctoranzi, urmărind cu nelinișteinuoasa evoluție a datului cotidian în anii terminali ai deceniului opt și cei de debut ai celui următor din veacul scurs, – credem că peripatetizările expuse probabil dintr-un fotoliu așezat pe o „scenă” lipsită de auditoriu, aveau menirea să constituie un necesar debușeu în afirmarea și certificarea seriei de îndoieli cu privire la neșansa pendulării între ideea de „abstract” și de „relativ”. În sensul în care V. Vătășianu încerca să așeze pe unul din talgerele imaginatului cântar tocmai echivalentul epocii sale, într-un contrabalans aproximat cu varianta oferită, la fel de ipotetic, drept alternativă la (in)toleranța vremii, prin spiritul critic inculcat celor destăinuite nimănui, pe moment, în chip concret.

Vădind un dublu impact față de elementul subiectiv și temperamental predominant în perioadă , naratorul nu se considera deloc „retras din circulație” și nici nu acționa ori se comporta ca atare, perceput ca un individ reticent în exprimarea relației (in)directe cu politicul. Dimpotrivă, el se afla în mijlocul evenimentelor și în contact neîntrerupt cu viața reală și îndeosebi cu manifestarea ei în palier cultural și științific. Rămânea aceeași somitate de netăgăduit care impresiona prin aportul nemijlocit în soluționarea multor chestiuni de strictă specialitate și nu numai, prin impetuoasa valorificare a cercetărilor de profil, efectuate în spațiu și timp, și prin permanentizarea relației cu tineretul studios dispus apetenței și îndrumării de un elevat nivel. Savantul circula efectiv cotidian și se afla în nemijlocită atingere cu opinii diferite, constatând și acumulând suite de viziuni referitoare la carențele și deficiențele epocii respective. Comentariul intim îi era permis numai în tihna ocrotitoare a casei și familiei, unde statornicul său pix și hârtia îngălbenită de prea mult adumbrit soare, îi deveneau buni confesori și înregistrau (ne) vinovat extrase de dubitații specifice omului de știință emanând un deosebit caracter moral. Soția sa, Doamna Lucia, beneficia astfel de un unic privilegiu, de a asista matern de tainic la desfășurarea întregului zbucium sufletesc al OMULUI, de omenie, cu verticalitatea apăsată, dar niciodată încovoiată de inflexibilitățile conjuncturii vremelnic dominată de „personalitatea” conducătorului „preaiubit”.

Existența și manifestarea celui din urmă citat personaj au constituit o provocare în sine, receptată de cărturar prin acide riposte lipsite de edulcorare, de teamă și prihană, față de semeni și perioadă. Replicile concis de aspre demonstrau un nivel de adresabilitate general umană, scutite de un elitism asimilabil numai celor zăgăzuiți în turn(uri) de fildeș. Scriitura denotată acum persista virulentă de parcă ar fi sfidat premeditat forfota contemporană, îngăduită patologic numai sub clopotul de sticlă al dominanței totalitare. Eul său propriu (ne)destăinuit figura modest de retras și ceda mereu teren de acțiune și speranță pentru răbufnirea „of”-ului colectiv. Etica se întregea cu istoria și se aflau mereu la un controlabil nivel disputațional atât în plan teoretic, cât mai ales practic. Se făcea acum un deliberat apel la trecut, ca la un atotcuprinzător suprem maestru, istoria umanității fiind îndeosebi citată în judecarea potentatului impostor, unul dintre ultimii persistenți într-o lungă și hidoasă serie.

În optica proprie semnatarului, patria și națiunea nu puteau fi nicicum și nicicând egalizate cu figura unui tiran și cu concretețea regimului arhetipal creat. „Terra” trebuia să existe în deplină libertate și neîntinată de „scabrozitatea” istoriei de aici ori aiurea. La fel se gândea și despre șansa României, într-o neașteptat de curajos și îndrăzneț dezvăluită viziune, nefăcând deloc rabat la posibile circumstanțe atenuante depistabile în imediată ori mai depărtată vecinătate temporală.

Un deja cunoscut stil lapidar și sec în contextul înfățișat definește însă această minimală cantitativ, dar sublimală calitativ, tentativă de radiografiere, despre care intuim și năzuim că, făcută public acum și astfel, poate contribui cu siguranță la (in) formarea cititorilor, mai vechi sau mai noi, o parte din ei trăitori ai epocii incriminate, o alta interesată a afla substratul mesajului reverberat, în legătură cu avatarurile unui OM, mereu situat între congeneri.

[Despre societatea socialistă, n. n.] *

„Am văzut în filme metodele de industrializare a producției alimentare; găini care nu fac altceva decît să consume necesarul care îl transformă în ouă, pui obligați să crească repede pt. ca să fie tăiați, la fel porci, viței, toți prizonierii crescătorilor, animale care nu știu ce e soarele, ce e ploaia, ce e plăcerea de a trăi, de a te mișca, de a avea emoțiile neprevăzutului.

Pe cînd și oamenii? Din moment ce lozinca nu mai este „prin muncă pt. bunăstare” (idealul comunist), ci „prin muncă pt. muncă”, ca pe vremea sclavajului?

În socialism cetățeanul are libertatea deplină de a primi ceea ce îi oferă statul socialist: locuință, hrană, îmbrăcăminte, educație, artă. Un singur lucru îi e interzis: să dorească și să primească altceva decît ceea ce îi oferă statul”.

Desprinsă parcă tematic din vreuna din scenele componente ale ecranizării animate realizată după celebra „Fermă a animalelor” (Orwell,1947), secvența redată surprinde antitetic două modalități existențiale specifice vremii. Prin filtrul unor sufocant de repetate imagini documentare infuzate conștiinței publice în legătură cu ritmul de dezvoltare al economiei naționale, în general, și al industriei alimentare, în special, se dezvăluie și proiectează hâdoșenia tabloului lumii viețuitoarelor ascunse privirii umane în imensitatea și întunecimea halelor de beton armat, menite a adăposti și facilita procesul de „făurire” a produselor animaliere necesare hranei zilnice a populației, sigur înfometate, despre care nu se specifica niciodată în mod deschis dacă beneficia de producția exagerat maximalizată, îndeosebi în intervalul de penurie sorgimentat și generalizat în debutul anilor `80 ai secolului XX, de tocmai începerea manevrei de rambursare forțată a datoriei externe a țării.

Acuitatea parabolei dezvoltată conștient cu privire la posibila relaționare a peisajului domestic cu cel uman în context, nu pare deloc surprinzătoare, ci dimpotrivă, apare deosebit de expresivă pentru felul în care se vizualiza propagandistic idealul trudei singulare și colective în spațiu și timp, prin răsfrângerea unei imagini concrete, perfect egalizate și în deopotrivă măsură, atât în antichitate, cât și în contemporaneitate. În pofida predominanței stării generale unanim acceptate, care nu îngăduia un minim spațiu de consemnare pentru starea de fapt specifică trecutului/prezentului propriu național, descrierea făcută parcimonios în detalii bine conturate în ansamblu, conduce la zugrăvirea unui soi de integralitate anume nedefinită statal, dar specifică vizibil sistemului întronat în aria central și sud-est continentală în epoca postbelică. Plăcerea umană de a „trăi” nestingherit de slobod, dar deloc între coordonatele libertății „asistate statal”, a fost refulant de expresiv surprinsă de către naratorul martor, vădit pătruns de experiența propriei sale existențe. Năzuință exprimată plastic, în final, prin tocmai acel „altceva”, (in)definibil etic și moral.

[Despre Terra și oameni, n. n.]

„Gînduri pe marginea cutremurului. Bietul pămînt își scutură scoarța, cum fac și unele animale care, la nevoie, nu se pot scărpina. Pămîntul își scutură paraziții. De fapt, Terra e cel mai bolnav astru din sistemul pe care îl cunoaștem. A fost invadat de ființe monocelulare, apoi de plante, parazite ale scoarței pămîntului, de plante parazite ale plantelor și animalelor, de oameni paraziți ai plantelor, de animale superioare, parazite ale plantelor și animalelor, de oameni paraziți ai plantelor, animalelor și oamenilor. Aceștia din urmă au reușit să schimbe anumiți contracorpi produși de Terra ca să scape de ei, dar oamenii încep să învingă acești dușmani care se înmulțesc mereu. Ce va fi cînd nu vor mai avea loc ca să se miște? Între timp aceste bacterii ale Terrei încercau să infesteze și alți aștrii (Luna, Venus, Marte), dar pînă acum nu au descoperit un mediu prielnic. Dar Terra? Scăpa-va?”

Meditațiile sumbre au fost pricinuite și consemnate drept „glosse” la mișcarea tectonică care a afectat țara în debutul lunii martie 1977. Privirea retrospectivă, efectuată parcă de la o neutrală depărtare spațială și temporală, situează în centrul atenției (im)previzibila evoluție a globului terestru afectat de boli multiple din momentul apariției vieții și a dezvoltării regnurilor vegetal, animal și uman. Interacțiunile și interdependențele sunt ilustrate cauzal și factual prin serii de concludente exemple. Confruntarea de fapt dintre felurite determinante interne și externe cu privire la soarta „adăpostului comun” este sugestiv descrisă de către un autor curios, nedumerit și speriat totodată de vitregia cursului demersului uman atotcotropitor, dincolo de orice limite permisibile, dar cu stigmatul nuanței de salvator în esență. Megalomania concurențială în a depăși sfera cunoașterii și de a deprinde alte tainițe ale civilizațiilor extraterestre se conjugă exclamativ acum prin însuși pericolul autodistrugerii, chiar și prin miopia datorată suprasaturării și imploziei demografice, obligând terminal la rostirea dubitației de sorginte „shakespeare”-iană despre integritatea futurologică a planetei, comună tuturor viețuitoarelor sale in- și -vizibile.

[Despre Nicolae Ceaușescu, n. n.]

„Concepția lui Nic. Ceaușescu (de fapt

24 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

„Ceaușul") despre comunism; „prin muncă pentru muncă". Bietul Marx, dacă ar ști pt. ce a scris „Manifestul".

Trăiască N. C. („scornitura" din Scorniceşti). Atotcunoscător şi sfătuitor al necuvântătorilor. Marele binefăcător al răufăcătorilor. Duşman convins al intelectualilor. Model de modestie şi discreție. „Vizitator de lucru", cu muzică, companie de onoare şi sute de mii de aclamatori.

Azi 19 nov. 1977 au venit elevi de la şcoală, sunând la uşi pt. a ne aminti că „mâine să votăm". Ce zodie de bufonerie!"

Portretul marelui conducător apare creionat probabil într-un moment de năduf general şi de (ne)ascunsă defulare personală, fiind încredințat astfel posterității sub forma unor reci şi seci crochiuri condamnatorii. Omul, concepția şi opera filtrate prin sensul denominațional tradițional, de „mărunt funcționar" de altădată (aprod, curier, uşier), sunt minimal însă expresiv conceptualizate şi contextualizate. Panorama calităților şi defectelor rămâne vastă, incluzând aportul unor diverşi actanți, dar şi calibre interpretative necaracterizate în detaliu. Deşertăciunea şi festivismul sunt dezvăluite, iar modalitatea de tardivă descătuşare reclama primordial recursul la abolirea metodei ideologice şi a canonului politic desuet. Îndemnul voalat la acceptarea rezistenței pasive, cu un oarecare prilej electoral local, transpare evident îndeosebi prin neputința împlinirii practice a gestului elaborat doar ideatic. Nuanța de certă oripilare logică se insinua gradat aşadar în gândirea şi redactarea scrisă a Profesorului de Istoria Artelor Frumoase!

[Note cronologice, n. n.]

„21. I. 1981. Primesc din partea O. B. al Universității dispoziție (prin lectorul Vesa) [subliniat în text, n. n.] de a trimite telegramă de felicitare lui Ceaușescu de ziua lui (26.I.81), aşa după cum vor face şi Şt. Pascu şi Alex. Roşca din Facultatea noastră. Protestez pe motiv că ajunge felicitarea din partea universității: eu personal – istoric de artă şi apărător al monumentelor noastre – nu am nici un motiv ca să fiu recunoscător, ba dimpotrivă. Emisarul insistă, spunând că e vorba doar de o formalitate. Îi spun să comunice că şi-a îndeplinit misiunea şi că rămâne ca eu să fac ce voi crede.

25.I.1981. Mă răzgândesc şi trimit următoarea telegramă: Cu ocazia aniversării zilei de naştere, vă urez mulți ani, sănătate, putere de muncă spre binele patriei în speranța reintegrării disciplinei istoria artei în învățământul universitar şi a ocrotirii mai eficiente a monumentelor istorice şi de artă de pe teren şi din muzee!"

Secvența redată impresionează şi şochează prin doza de curaj şi efortul mărturisit oficial de împotrivire scrisă într-un anume context aniversar, grandios manifestat şi manipulat nu numai de rețeaua universitară locală, precum rezultă din debutul citatului. Serios marcat de eşecul atitudinilor sale făcute continuu publice începând cu anul 1977 şi persistând critic cu privire la ocrotirea patrimoniului monumental autohton, chiar (in)decis a părăsi siguranța oferită de „laboratorul de cercetare", semnatarul vădeşte mai întâi un gest reflex de autoapărare şi de evitare a racolării şi alinierii sale la atitudinea exprimată de cunoscuți lideri de opinie din mediul academic clujean. Exegetul încerca momentan să-şi anihileze sentimentele de frustare şi firească repulsie generate de ofensiva coercitiv demolatoare a factorului politic, atât la adresa domeniului de istoria artei în universități, cât mai ales la desconsiderarea necesarei protejări a structurii de valori materiale evidente prin multitudinea şi varietatea distinctivă a lăsământului artistic autohton. Plină de semnificație apare acum clipa genezei actului de răzvrătire interioară, exteriorizată la numai câteva zile distanță, când protestul mocnind lăuntric este divulgat în cuprinsul mesajului adresat ludic „celui mai iubit fiu al țării". Summa de exprimări formale şi redundante în gând şi faptă, care sufoca de regulă opinia publică internă şi externă cu ocazia momentului omagial, a putut fi "bruiată" sau dominată de un set de idei, critic şi dezinhibant expuse cu referire cele două deziderate solicitate într-o deplină asumare partinică şi civică.

[Despre N. Ceaușescu, n. n.]

„Ce a fost Ginghiz-Han pe lângă Ceaușescu? C. [cf. text, n. n.] a reuşit să transforme toate localitățile țării în „locuințe cazărmi", monotone ca aspect, cu interioare de calitate f. modestă, chiar mizeră. Cu mari obligații materiale pt. locatari pt. a pune instalațiile la punct. E însă drept, Ginghiz-Han nu a avut la dispoziție buldozere. De notat însă că Secretarul General ca şi Secretarii Primi şi alți Secretari minori şi propagandişti nu locuiesc în clădirile noi. Secretarul General preferă palatele regale de odinioară, Secretarii Primi şi ceilalți vilele burjuilor de odinioară.

Epoca Ceaușescu, epoca în care muncitori de toate categoriile, odinioară liberi, au devenit „oameni ai muncii", adică stăpâniți de muncă, adică sclavi. Acum tineretul trebuie educat „prin muncă, pentru muncă", şi nu pentru ca prin muncă să se realizeze, să obțină satisfacerea necesităților materiale, spirituale şi morale.

Epoca „Ceaușului scornit", „ani de lumină", de fapt cei mai întunecați!

Epoca de Aur, adică epoca în care totul, chiar şi substanțele alimentare devin de aur, adică neaccesibile sau cel puțin rare.

Regimul democratic al Ceaușului = teroare dictatorială; de fapt toate aprecierile şi toți termenii sînt inversați.

Nicolae Ceaușescu, cel mai mare profitor din istoria Romîniei. Bieții suverani de odinioară posedau multe, e drept, dar trebuiau să le şi întrețină pe spesele proprii. Ceaușescu nu poseda nimic, deci nu are nici o obligație, dar i se pune totul (palate, vile, vehicole, automobile, vapoare, helicoptere) la dispoziție, statul avînd obligația de a le întreține, mobila, restaura, transforma conform indicațiilor lui N. Ceaușescu.

Profund curioasă şi investigatoare este comparația efectuată între cei doi „cruzi" stăpânitori de destine, cu neschimbate specificități în pofida scurgerii timpului istoric şi a diferențiatei extinderi spațiale între Asia îndepărtată şi Europa orientală. Se sugera astfel că un identic mod de gândire şi acțiune a fost exagerat licitat în etapa „societății socialiste multilateral dezvoltate", tocmai prin aspectul grijii nemăsurate față de condițiile de trai ale populației. Proiectul de sistematizare rurală se afla deocamdată în faza incipientă şi consona habitațional şi mental cu suita de „prefaceri" operate succesiv în arealul urban, cu un eclatant exemplu în situația Capitalei țării. Aici şi acum se insinua cu probabilitate însuşi exemplul naratorului, care beneficiase la mijlocul anilor '70 de o locuință proprietate personală la bloc şi suportase, în consecință, aceleaşi inerente cazne specifice remedierii unor lipsuri constatate şi îmbunătățirii seriei de deficiențe locative constatate în urma recepției şi a traiului cotidian în timp. Nu putem omite din ecuație nici faptul că răgazul temporal focalizat astfel coincidea cu răstimpul implicării organismelor centrale şi locale de resort în tentativa de modificare a compoziției confesionale, etnice şi profesionale a structurii sociale, întreprinsă tocmai în intenția de a extinde şi uniformiza efectul ideologic cu paleativul său coercitiv, în conformitate cu principiul „conducerii ştiințifice" a populației "patriei socialiste". Corolarul statuat pentru infamia „partinică" dezvăluită prin opțiunea definitiv sesizată în privința diriguitorilor de separată convietuire şi la alte standarde existențiale, nu făcea decât să adâncească dimensiunea irealului constatată în palier social-economic şi acut vizibilă între posesorii/chiriaşii concentrați în sistemul de „locuințe-cazărmi" şi protipendada „aleşilor poporului", viețuind facil din toate punctele de vedere, în palatele şi vilele rememorând un alt timp istoric, caracteristic unui sistem abolit prin forță. Secvența ilustrează cât se poate de marcant una din cele mai crase şi grave aspecte de inechitate, nu numai socială, din cadrul regimului pretins „egalitar comunist", dar deplin totalitar, condamnat în toată „golicitatea" sa de către Profesorul expert în constatarea stării de fapt a patrimoniului național, de sorginte trecută ori actuală şi contemporană anilor '80 ai veacului XX.

Aciditatea şi virulența vituperării în acest ultim caz nu surprind deloc şi amplifică normal senzația de „deja vu", constatată şi experimentată de către autor şi lectorii săi ipotetici. Profesorul exigent cu sine şi cu alții încearcă să disece componentele epocii „caterisite" cu numele celui mai nobil şi prețios metal, dar şi să focalizeze tarele ei, începând cu clasa robotitoare şi vidată totodată existențial, şi până la tineretul studios, jertfit aceloraşi comandamente imperative ale unui timp masochist comprimat în folosul unei unice familii dominante. Intelectualul acuză cu îndreptățit temei excesiva „luminozitate" a intervalului cufundat în premeditată „beznă" totalitară. Inversarea anormală a exercitării termenilor democrației în favoarea unuia/unora şi în detrimentul altora/comunitatea este blamată şi din unghiul de accepție al profitorului absolut, întreținut, laolaltă cu propria-i camarilă, prin acapararea efortului întregii națiuni contributoare.

Sigur că extrasele de concise însemnări redate şi explicitate deloc afectiv de noi, constituie încă o altă/nouă posibilitate de a invoca substanța negativă a unei realități petrecute în trecutul apropiat, defilând prin martorii-participanți aparținând generației Profesorului şi nu numai, dar şi o schemă paradigmatică pentru eşantionul uman apărut după 1989, dezinformat ori minim persuadat mental cu privire la autenticitatea unor atari secvențe. Meritul autorului constă în faptul că a decantat şi înfățişat esența regimului cartografiat vreme de ani, printr-un propriu filtru, normal şi subiectiv al cărturarului din epoca dată, dar posibil de obiectiv inoculată percepției actuale, scutită de efectul contaminării totalitariste, marcată efectiv în schimb de cupiditatea fazei de tranziție la societatea democratică inteligibilă şi validabilă numai în parametrii ei de genuină tradiție.

Pentru restitutor şi, probabil lectorul provenind din generația tânără, se pune curioasa întrebare privind apariția şi manifestarea autorului în oglinda „mărturisilor" făcute? Virgil Vătăşinau a fost clişeizat şi stereotip fixat în memoria colectivă a timpului său, prin natura sa retrasă, meditativă, oarecum „individualist-narcisistă", deloc infatuată ori agresivă, dând ades dovadă de spirit critic, de natură să provoace antipatii. Suntem înclinați să credem că, iată, în indirecta sa relație cu „politicul", omul de caracter şi patriotul discret, savantul de ținută şi cetățeanul marcat de conştiință civică, au confirmat existența şi persistența unui distinct construct dubitativ, mereu atent şi receptiv la binefacerile şi deznădejdile neamului propriu.

Mulțumim distinsei Doamne Lucia Vătăşianu pentru întreg sprijinul acordat. „Notesul" cu însemnări, incluzând un număr de 10 subiecte diferite cronologic şi tematic (1948-1986), se află în lăsământul personal al Profesorului Virgil Vătăşianu.

Notă:

* Am păstrat deliberat ordonarea inițiată de autor în cuprinsul „caietului-jurnal".

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Încă un răspuns, ultimul

Ion Pop

A flat, se pare, în criză de „teme" pentru noua lui rubrică din *Tribuna*, „Verdele de Cluj", Aurel Sasu mai scormoneşte o dată prin noroaiele cu care a încercat de două ori să mă murdărească în ultimii ani. Reia, adică, sub un titlu din nou emfatic, *Sufletul încătuşat*, atacul început cu publicarea, în volumul dedicat memoriei lui Mircea Zaciu, *Intoarcerea învinsului* (2002), a unor scrisori ce-i fuseseră trimise de profesor în ultimele luni de viaţă şi în care acesta, mare şi respectat maestru al meu şi prieten, mă invectiva cu propoziţii dintre cele mai infamante, provocate în bună măsură de o incitare anume a destinatarului lor. Acesta le-a retipărit, pentru ţinerea de minte a neglijentei posterităţi, în culegerea foarte selectivă şi epurată de corespondenţă *Amiaza cea mare* (2008).

După ce, la prima ieşire, cel puţin discutabilă sub raport etic, prin care într-un volum unde îl evocam elogios de două ori pe profesor, apăream „demascat" ca singurul şi cel mai josnic şi ingrat personaj din sumar, îi scrisesem lui A.S. doar o lungă, amară scrisoare particulară, am găsit de cuviinţă să reacţionez şi public după recidiva din 2008, încredinţând revistei *Observator cultural* un amplu articol lămuritor (vezi nr. 464, din 5 martie 2009). După doi ani, iată că justiţiarul patetic şi unicul prieten sincer şi adevărat al ilustrului dispărut încearcă, în fine, un soi de replică, făcând publice trei „epistole" pe care mi le trimisese în 10 decembrie 1999 şi 12 februarie, respectiv 8 martie 2002). Ultimele două încearcă să motiveze publicarea tendenţioasă a mânioaselor scrisori ale Profesorului prin faptul că „textele lui M. Z. nu pot fi cenzurate" şi „viaţa lui cu atât mai puţin", aducându-se în sprijin şi unele „nedreptăţi" ale acestuia la propria sa adresă. Nu era vorba, însă, de vreo cenzură, ci de elementarul bun simţ de a nu publica fără nicio rezervă nişte scrisori grav incriminante, cu atât mai mult cu cât, aşa cum am demonstrat punct cu punct, reacţiile profesorului nostru suportau serioase amendări la o mai atentă considerare a „dosarului". Aurel Sasu nu-şi pune, însă deloc întrebarea de ce a ales *el* tocmai *acele* scrisori, în exclusivitate acuzatoare, şi chiar în acel context comemorativ. Răspunsul vine singur la reluarea lor, când la solemna, mare „amiază" a adevărurilor limpezi, cineva trebuia să iasă singur neprihănit şi fidel, faţă de toţi ceilalalţi amici din cercul Dicţionarului Scriitorilor Români, de teapa unui Ion Pop. Un soi de unic legatar testamentar, nu-i aşa, - statut profitabil pentru întreprinderi ulterioare, cum se va vedea ceva mai jos.

Nu e locul aici să reamintesc în detaliu ce am scris în urmă cu doi ani. Pe scurt, relaţiile Profesorului cu Universitatea s-au deteriorat şi din cauza sa, mai exact din prozaica pricină că n-a vrut să prezinte dovada pensiei primite în Germania, pe baza căreia să i se completeze salariul de profesor consultant la Cluj. Multă lume ştie de-acum că şi eu, ca decan din 1996, şi Marian Papahagi, şi Vasile Popovici mai devreme, n-am putut face nimic, în aceste condiţii, în faţa legii finanţelor, valabilă pentru toţi cetăţenii români. Or, acest fapt a devenit pentru Profesor un motiv etern de reproşuri şi învinuiri iritate la adresa chiar a celor mai apropiaţi prieteni, înveninând şi legăturile cu Facultatea, cu Catedra, şi ducând la acuzaţii grave, la limita jignirii. Amintitele, apoi, neglijenţe al celor care făceau orarul, legate de programarea, după 1990 a unui curs opţional la Facultatea de Litere, nu-mi sunt nici astăzi prea clare, dar au oferit încă un motiv de ataşare a unor resentimente deja instalate; iar, pe de altă parte, afirmaţiile repetate ale Profesorului că nu va mai călca pe la Facultate, ca şi etichetele lipite disprepuitor unor foşti colegi de catedră nu puteau încuraja încălzirea atmosferei şi invitarea la colaborări strânse. „Îndepărtarea" nu e, oricum, cuvântul cel mai potrivit şi trebuie privită foarte nuanţat. Oricum, personal, nu am a-mi face prea multe reproşuri, fiindcă, la împlinirea a 70 de ani, am scris un articol omagial în *România literară*, iar cu ocazia primirii ca membru de onoare al Academiei Române, i-am trimis, în numele Consilului Facultăţii pe care o conduceam, un cald mesaj de felicitare... „Povestea pătimirii" trebuie, aşadar, cât de cât relativizată...

Cât despre incidentul privitor la „evacuarea" arhivei Dicţionarului Scriitorilor Români dintr-un mic cabinet pe care am fost obligat, ca decan, după cereri insistente şi cu destulă strângere de inimă, să-l atribui Catedrei LMA, în mare criză de spaţiu, ea revine cu exces de patos în „epistolele" trimise mie de A.S., vorbindu-se de „ultimatum" şi de „evacuare" şi, mai ales, de pretinsa interzicere a accesului la sala, departe de a fi inadecvată, unde au fost deplasate dosarele Dicţionarului şi unde puteau fi consultate, de fapt, oricând. Dacă recunosc, prin urmare, că a fost o cedare dificilă, regretabilă şi regretată, adaug totuşi că am căutat o soluţie de compromis, care să afecteze cât mai puţin continuarea muncii la această lucrare. Căci mai afirm o dată, foarte răspicat: i-am spus atunci lui Aurel Sasu că poate ridica oricând cheia cabinetului respectiv de la poartă, ori poate să-şi facă, pentru comoditate, o copie a ei de uz personal. Nu era deloc cazul să aştepte „trei luni"... Prezentată tendenţios Profesorului, această situaţie a declanşat o altă avalanşă de acuzaţii brutale şi nedrepte, unele foarte jignitoare, nu doar la adresa mea. Însă pentru detalii, unele foarte instructive, trimit din nou la lectura textului din *Observator cultural*. Apăream, iată, tocmai eu, colaborator vechi al lucrării şi foarte ataşat ei, drept principalul său sabotor! Despre memoria prietenului Marian Papahagi, ce să mai vorbim!

Aurel Sasu nu se sfieşte să facă şi alte insinuări. Citează, de pildă, un pasaj de scrisoare a Profesorului din ianuarie 1993 despre „experienţe din cele mai decepţionante cu prietenii", incluzându-mă automat printre cuplabili. În acel moment eu nu mai eram „acasă", ci la Centrul Cultural Român din Paris, unde l-am invitat, de altfel, şi pe Mircea Zaciu... Alte rânduri, din martie 1999 spun că „prezenţa (sa) nu doar că nu era prea dorită, dar uneori mi s-a şi dat a înţelege că n-am ce mai căuta acolo". Chiar aşa să fi fost? Apoi, pretinsa „tăinuire" a aniversării a douăzeci de ani de la apariţia „Echinoxului", petrecută cu un număr din „membrii fodatori"; ori trimiterea acidă la notaţia din *Jurnal* IV, după care i-aş fi sugerat Profesorului să facă în prezentarea foarte însemnatului şi îndrăznetului memoriu al lui Blaga contra lui Mihai Beniuc, propus spre publicare, o trimitere la „climatul Congresului IX", ca şi cum evitarea respingerii textului nu era mai importantă decât această „autocenzură" printr-o formulă devenită clişeu în epocă...

Trebuie să spun, spre finalul acestei neplăcute intervenţii, cu toată vocea, că Aurel Sasu se înşeală: nu am privit cu „nepermisă uşurinţă toate aceste adevăruri" legate de personalitatea frământată şi dificilă, în fond nefericită, a lui Mircea Zaciu, cu „supărările" şi „singurătăţile" sale, deloc superficiale. L-am cunoscut mai bine decât mulţi şi pot să mai spun o dată că i-am fost un prieten apropiat şi foarte fidel, vreme de zeci de ani. Nu fac din asta retorică goală, dar dacă am înregistrat la el şi reacţii intempestive şi atitudini pripite şi necontrolate, n-am făcut-o din rea voinţă şi din ingratitudine, ci doar voind să explic anumite situaţii, ceva mai atent la nuanţe şi... adevăruri. Am greşit şi eu, şi alţii din jurul lui, însă nu vom fi greşit numai noi. „Supărările" şi „singurătăţile" lui - e drept - vor fi avut partea lor în toate acestea. Iar, dincolo de erorile şi de slăbiciunile care sunt reale şi de recunoscut pentru ambele părţi, repet că am şi voi avea faţă de cel care mi-a fost profesor, onorându-mă cu prietenia şi cu sfaturile lui vreme de o viaţă, un sentiment de mare respect şi de nealterată, în fond, recunoştinţă. Pe un drum atât de lung al vieţilor noastre au putut apărea, desigur, şi accidente, tensiuni, erori de comunicare şi de înţelegere. Esenţialul se află, însă, altundeva. Dar „demascatorul" meu poate crede că am fost doar „un pretins admirator" . Îl las să creadă. Ce mai contează?

Să adaug că *Răspuns unor scrisori neexpediate* din *Observator cultural* nu se referea la aceste „epistole" ale lui Aurel Sasu, ci la ale Profesorului, care a preferat, spre amărăciunea mea, căi ocolite de a mă (şi a ne) judeca. Acelor texte şocante le făceam ecou, şi afirmaţiilor despre pretinsele interdicţii privind accesul la arhiva Dicţionarului, invocate de acuzatorul de azi, care au contribuit masiv la excesele de vituperaţie din ele.

N-am dat atenţie la timpul potrivit - fiindcă indignarea şi tristeţea mea erau prea mari în acel moment - insinuărilor cu iz de şantaj din a treia „epistolă" a lui A.S., după care el ar fi putut face ca „isprava omagială" din 2002 să fie şi mai spectaculoasă, prin adaosul unor scrisori încă mai compromiţătoare pentru mine, „dacă nu lasam de-o parte alte numeroase pagini semnate M.Z. (...) cu alte şi alte menţiuni care te priveau direct (şi probleme mult mai grave!)". Iată, are la dispoziţie, s-ar zice, încă destule scrisorele cu care poate face oricând „pac la... *Tribuna*". Referinţa finală la Dandanache e chiar cea mai potrivită. Are un exemplu foarte respectabil, nu trebuie să se descurajeze! Noul insecticid va avea ce ucide...

Deocamdată, însă, al său „verde de Cluj" vrea să producă, mă tem, un fel de perdea de fum: în spatele ei se află o altă ispravă, cu mult mai prozaică, din ziua în care singurul admirator sincer al Profesorului s-a prezentat în apartamentul celui decedat, spunându-i persoanei de încredere care avea în grijă casa că a venit să ia dosarele cu documentaţia pentru Dicţionar. Le-a şi luat, dar printre ele s-au strecurat - ce greşeală interesantă! - şi câteva dintre cele ale *Jurnalului* ţinut de Mircea Zaciu după 1989. Vai, doar pe vreo trei-patru ani, fiindcă altele, ale aceleiaşi lucrări, au nimerit printre hârtiile adunate în grabă de familie şi date mie în păstrare provizorie... Nu mai puţin interesant e că, *după şapte ani*, acel sincer admirator îi cere soţiei autorului şi celelalte dosare de jurnal, care să completeze deceniul post-decembrist, în vederea publicării, pretinzând că i-au fost încredinţate de Profesorul însuşi. Iarăşi interesant! Iar la cererea fermă a familiei de a i se restitui manuscrisele, refuzul marelui prieten vine la fel de ferm. E, desigur, cea mai frumoasă dovadă a unui neclintit respect şi devotament pentru un om şi o operă.

■

26 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Asasinarea lui Aldo Moro sau Eu, Ferdinand și Brigăzile Roșii

Ștefan Damian

Generațiile mai vârstnice şi cei care au o anumită practică cu realitățile italiene îşi mai amintesc un episod tragic al realităților sociale şi politice ale Italiei din deceniile şapte şi opt ale secolului trecut. Este vorba despre o serie de evenimente care au însângerat țara şi au condus la un moment dat la afişarea unui soi de incredulitate în faptul că Guvernele care s-au succedat puteau să rezolve o situație greu de acceptat şi să stopeze fenomenele de intransigență datorate unor extremişti, asciați în memoria colectivă (mai mult sau mai puțin pe drept) unor forțe politice adverse.

Tot la fel de adevărat este şi că această "cunoaştere" a situației din Peninsulă se datora şi unui anumit tip de presă promovat la noi, dar şi aiurea, din motive binecunoscute, unele întreținute chiar de la surse, altele preluate şi transformate în aşa fel încât să corespundă unor "paturi ale lui Procust" locale.

O incursiune în istoria acelor decenii nu putea începe altfel decât printr-o întoarcere mult mai mare în timp, la anii imediat următori Conferinței de la Yalta şi, mai ales, a celei de la Postdam, prin care se trasau cu precizie liniile de interese ale marilor puteri pe continentul european. În cadrul acestor scenarii, Italiei îi revenea un rol deosebit de important, de limită între cele două blocuri politice şi militare şi de "placă turnantă" a intereselor divergente dintre Vest şi Est, chiar dacă, inițial, ea trebuia să facă parte dintre țările (învinse în război) ce gravitau în jurul SUA. Numai că pactul nu a fost respectat şi motivele au fost atât de ordin intern, cât şi de ordin extern: în interior, forțele democratice, cele care după septembrie 1943 s-au constituit în brigăzi de partizani, la sfârşitul războiului nu au mai continuat să colaboreze, situându-se pe poziții ideologige ireconciliabile şi boicotate de infiltrați stimulați din afară. Conflictul a degenerat şi aripile radicale şi-au declarat război nu doar de tip ideologic, ci şi în fapte. Din exterior, atât SUA cât şi URSS nu voiau să piardă teren într-o țară europeană, e drept, dar cu "prelungiri" de interese geo-politice în toată Africa de Nord şi nu numai. Înfruntarea dintre cele două super-puteri a fost una dintre cauzele principalele care au menținut în societatea italiană o stare de anarhie, demoralizare, teroare.

O profundă rememorare a acestor momente şi, mai ales, a faptelor, realităților, intereselor care au stat în spatele lor ne este recent supusă atenției într-un volum intitulat *Lo Gnommero. Io Ferdinando e le Brigate Rosse* (în dialect napoletan, ceea ce ar însemna "Ghem încurcat" sau, "Încâlceala") şi tradus în româneşte cu titlul *Asasinarea lui Aldo Moro. Eu, Ferdinand şi Brigăzile Roşii* scris "la patru mâini" de frații Gennaro Ciancio şi Giovanni Ciancio. Pornind de la o bună cunoaştere a faptelor (prin activitatea curentă a celor doi: Gennaro, ex polițist, pensionar cu activitate în Cluj-Napoca, Giovanni, psiholog, "observator al Italiei actuale") cât şi prin recompunerea acestora pe baza a numeroase documente desecretizate, date publicității pe cale oficială sau mai puțin oficială, precum şi printr-o lectură atentă a presei din timpul dar şi după stingerea evenimentelor, autorii ne prezintă o imagine a Italiei "în ochi de albină". Este o imagine la a cărei alcătuire au concurat nu doar "elementele deviante", statul italian prin anumite structurie ale sale, Mafia, 'Ndrangheta calabreză, fasciştii din Avangarda Națională şi grupuri anarhice de stânga (Nucleele Armate Proletare, Brigăzile Roşii, Unitățile de Luptă Comuniste, Lupta continuă ş. a.), ci şi structuri ale aparatului polițienesc sau din rândul serviciilor de informații, organizații din statele blocurilor politice amintite, tip Organizația pentru Eliberarea Palestinei, Mossadul israealian, ori chiar organizații politice, religioase, sociale cu implicații trans-naționale, loji masonice şi grupări de interese materiale (Banda din Magliana) sau spirituale. Ținând mereu atentă atenția cititorului (care survolează, astfel, erorile de traducere şi pe cele tipografice) printr-o cazuistică deosebită, de multe ori autorii "îşi permit" să divagheze, aparent fără legătură cu subiectul propus, pentru ca, apoi, printr-o restrângere a cercurilor narațiunii, să ne pună într-o cu totul altă lumină, contexte şi evenimente cu evidente continuări până în zilele noastre.

Sunt developate cu maximă atenție nu numai interesele unor organizații de spionaj americane, planurile lor de infiltrare de agenți sub acoperire în cadrul organizaților "deviate" de ultra-stânga şi ultra-dreapta, apariția (uşor meteorică) a unor agenți sovietici şi ai altor țări gravitând în orbita URSS, ci şi, cu o atenție deosebită, luptele interne pentru putere din cadrul Democrației Creştine (principalul partid de guvernare din deceniul amintit) unde aripile de centru stânga, centru, şi centru dreapta aveau interese divergente. Acestora li se adăugau diferite scandaluri, precum afacerea Lockehead, cele ale unor bănci, infiltrațiile economice de tip mafiot sau piduist etc. Fiind prea fragmentate forțele politice, unii oameni politici au simțit nevoia imperativă de a le regrupa. Arhitectul unui asemenea plan era tocmai preşedintele de atunci al Democrației Creştine, Aldo Moro. Eforturile sale urmau să se materializeze la 16 martie 1978 când trebuia să aibă loc numirea unui guvern monocolor al Democrației Creştine (sprijinit de Partidul Comunist, Partidul Socialist şi Partidul Social Democratic). Pentru a-l împiedica, un grup aparținând "brigăzilor roşii" au organizat o ambuscadă şi l-au răpit pe Moro în dimineața zilei de 16 martie în plin centrul Romei, în via Fani.

După atentat, Francesco Cossiga, pe atunci ministru de interne, şi-a adunat subalternii dar nu au reuşit să adopte vreo strategie capabilă să ducă la descoperirea atentatorilor şi eliberarea celui sechestrat. Atentatorii au cerut în schimbul eliberării lui Aldo Moro să le fie îndeplinite mai multe revendicări, refuzate, însă, de putere. Ghilimelele la sigla "brigăzi roşii" sunt necesare întrucât autorii acreditează ideea că grup puțin numeros, ca al acestora, nu ar fi putut realiza singur atentatul din Via Fani (au fost ucise gărzile de corp ale preşedintelui), pe o stradă centrală, şi, mai ales, nu ar fi putut elimina escorta care îl însoțea fără să-i pricinuiască "obiectivului" Aldo Moro decât o mică zgârietură. Aşadar, este vorba de oameni care au avut posibilitatea să se antreneze în poligoane (se emite şi suspiciunea că într-o țară comunistă central-europeană, dar şi în alte locații, ar fi existat baze de antrenament unde atentatorii s-au exercitat). Perioada de detenție, în care lui Moro i s-au luat declarații, interogatorii, i s-a permis să facă apeluri scrise a fost şi cea în care sechestratorii au dat mai multe comunicate, afirmându-şi crezul politico-ideologic, determinarea de a lupta împotriva statului şi a structurilor acestuia, solicitând eliberarea unor membri ai organizației aflați în închisorile italiene: Curcio, Franceschini ş. a. Răstimpul respectiv a însemnat şi la nivelul conducerii statului o perioadă de clarificări a atitudinii. Autorii analizează cu atenție motivele pentru care dușmanii lui Moro s-au dovedit intransigenți: eliberarea lui ar fi putut însemna venirea la putere a comuniştilor lui Berlinguer prin cooptarea lor la guvernare, ceea ce ar fi constituit, în opinia americanilor, o puternică lovitură dată politicii lor în Europa şi, mai ales, NATO. La rândul lor, sovieticii se temeau că eurocomunismul ar fi produs şi în alte țări europene "fisuri" în blocul pe care şi-l doreau monolitic; la acestea se adăugau interesele Vaticanului, ale Lojei masonice Propaganda Due, luptele din interiorul Democrației Creştine, dorința de revenire la conducerea Cabinetului a unui politician "de meserie" (Giulio Andreotti) - toate acestea permițând ca Aldo Moro să fie sacrificat.

Încercarea de a pune în aplicare planul de eliberare elaborat de omul lui Henry Kissinger, Pieczenik, era doar unul de tergiversare (după cum avea să declare el însuşi), în consonanță cu cele dorite de infiltrații "venerabilului" Licio Gelli în "comitetele de criză" ale lui Francesco Cossiga - adică să nu se întreprindă nimic concret.

Până la urmă a prevalat linia dură, aceea care susținea să nu se trateze cu teroriştii (Democrația Creştină, Partidul Comunist, americanii), iar socialiştii lui Bettino Craxi au trebuit să accepte evenimentele, chiar dacă ei erau hotărâți să înceapă discuțiile cu sechestratorii.

Între timp poliția aflase unde era "bârlogul" Brigăzilor Roşii şi unde era ținut Moro. Dar şi aici, conform autorilor, nu s-au luat măsurile necesare, a fost organizată o depistare ridicolă (la care au parte şi organele de presă!) pentru a li se permite acestora să dispară, iar urmarea este cea cunoscută: Aldo Moro, a fost găsit în portbagajul unei maşini, asasinat, în via Caetani, o stradă din centrul Cetății Eterne.

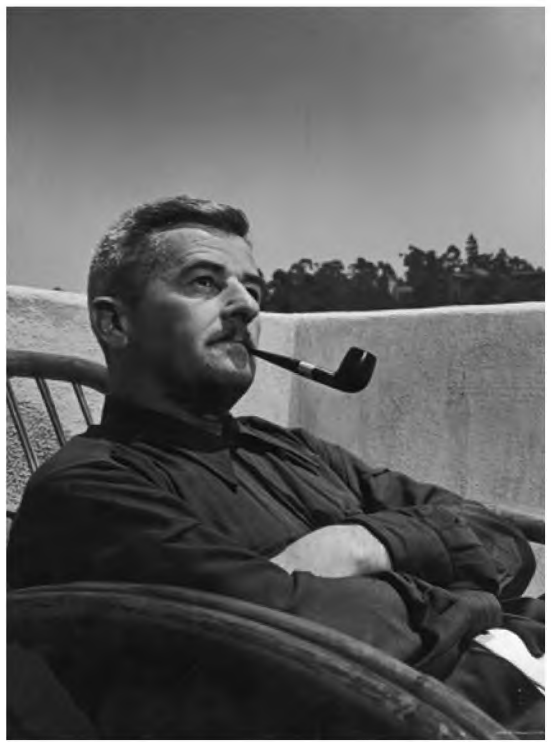
Urmărind numeroase piste considerate necesare pentru refacerea din cât mai multe unghiuri a acestei întâmplări dureroase, autorii reuşesc destul de bine să "strunească" un material de o mare dimensiune, convinşi fiind că au lăsat încă destule întrebări fără răspuns, că nu şi-au putut permite să spună chiar totul, întrucât - şi reproducem cuvintele unui cercetător al fenomenului extremismului de stânga şi de dreapta - "confruntarea cu anii şaizeci înseamnă confruntarea cu un trecut nedigerat, cu o moştenire un pic cam stânjenitoare". ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Povestirile uitate ale lui William Faulkner

Virgil Stanciu



Profesor la Catedra de Engleză a Universității bucureştene, Anca Peiu s-a ocupat în ultimul deceniu de republicarea, în ediții noi, cu aparat critic modern, a scrierilor marelui reprezentant al Sudului american, romancierul şi nuvelistul (dar şi poetul) William Faulkner. Acolo unde era nevoie, a tălmăcit în româneşte unele scrieri inedite, cum se întâmplă cu acest volum[1] şi cu cel care l-a precedat, *Povestiri regăsite*. Prin traduceri, corpusul prefețelor, notele paratextuale, care presupun revenirea constantă şi atentă la opera prozatorului mississippian, Anca Peiu îşi asigură un loc meritat în grupul exclusivist al exegeților şi traducătorilor români ai lui Faulkner, alături de Sorin Alexandrescu, Mircea Ivănescu, Mircea Mihăieş, Radu Lupan, Andrei Ioan Deleanu.

Titlul volumului se lasă discutat. Povestirile sunt inedite doar în cazul că ne referim la varianta lor românească. Altminteri, după cum aflăm chiar din prefața intitulată „Proză de sertar", ele au fost publicate în reviste fie în timpul vieții autorului, fie postum. Aşadar, ele nu erau toate „inedite" nici pentru Joseph Blotner, alcătuitorul volumului american pe care Anca Peiu îl transpune în româneşte. El, de altfel, şi-a intitulat volumul *Uncollected Stories of William Faulkner*. În aceeaşi Prefață, traducătoarea se plânge de dificultatea de a alege un titlu adecvat. Într-adevăr, limba română nu permite găsirea unui echivalent rezistent din punct de vedere semiotic pentru *Uncollected Stories*. O posibilitate ar fi fost mai neutrul *Povestiri recuperate*.

William Faulkner, a cărui operă este un spațiu dominat de "blestemul rememorării" şi ale cărui obsesii legate de istoria şi dramele Sudului au fost evidențiate de nenumărați exegeți, a fost un povestitor înnăscut. Dacă nuvele ca "A Rose for Emily", "Barn Burning", "An Odor of Verbena" etc. sunt la fel de cunoscute ca romanele şi interesante atât din punctul de vedere al analizei formale, cât şi ca mostre de experiență, probabil că volumul *Go Down, Moses* (e adevărat, considerat de unii roman), în special nuvela "The Bear", este o adevărată reprezentare în palimpsest a straturilor succesive de experiență sudică – istorică, socială, economică, rasială şi ecologică. Povestirea – cu o lungă carieră în istoria literaturii americane, în special în subdiviziile ei regionale – a fost forma prin care îşi apropria, întru o mai profundă înțelegere, lumea fascinantă de la sud de linia Mason-Dixon. Faulkner a scris proză scurtă cu mari ambiții structural-stilistice – „The Bear", „Golden Land" – dar şi povestiri pentru revistele elegante. În aproape toate, talentul său se manifestă pregnant: sensibilitatea la ritmurile fireşti ale vorbirii regionale, capacitatea de a schița portrete din câteva fraze, de a sugera un cadru, o atmosferă. Multe povestiri i-au folosit scriitorului drept eboşe pentru scrierile mai lungi şi mai complexe. Paradoxal, Faulkner nuvelistul îl precede şi condiționează pe Faulkner romancierul. Majoritatea romanelor sunt fie extensiuni ale unor povestiri, fie conglomerate alcătuite din ele. *Zgomotul şi furia* a început prin a fi o nuvelă şi, judecând după cantitatea de epic înmagazinată în el, rămâne o nuvelă. *Lumină de august* combină două poveşti separate. *Neînfrânții* şi *Pogoară, Moise* au fiecare câte şapte capitole şi în ambele cazuri şase dintre ele au fost publicate anterior ca nuvele. Trilogia familiei Snopes este țesută din multe narațiuni mici, unele publicate ca nuvele scurte, înaintea apariției romanelor. Doar două cărți mai scurte, ilustrând formulele de roman popular – *Nechemat în țărână* şi *The Reivers* – sunt construite pe intrigi deliberat concepute pentru lungimea şi complexitatea unor romane.

Traducătoarea volumului remarcă în Prefață aerul oarecum învechit al acestor povevstiri, publicate cu un hiat de câteva decenii de la data scrierii lor. Dar este o vetustețe nobilă şi frumoasă, specifică bijuteriilor de familie. „Nuvelele recuperate" confirmă talentul autorului, preocuparea lui obsesivă pentru stil şi calitate artistică (chiar dacă multe sunt piese ocazionale), ne spun câte ceva despre geneza şi gestația unor opere mai bine cunoscute, ne spun ceva (cele cu caracter autobiografic) despre autor. Prima calitate a cestei cărți este că ne oferă o imagine mai clară şi mai fidelă a devenirii unui mare prozator al secolului XX, în oglinda începuturilor sale şi a imensului material epic care, natural, s-a acumulat în jurul său. Ea este ca un tur cu ghid în laboratorul de creație al prozatorului.

Textele faulkneriene sunt grupate în două secțiuni. Prima conține „douăsprezece povestiri care nu au mai fost incluse în volume, fiind publicate, cu toate acestea: unele postum, câteva, totuşi, în timpul vieții scriitorului, după meschine amânări, în diverse reviste literare". Secțiunea a doua cuprinde treisprezece povestiri, cu adevărat recuperate de Joseph Blotner din arhiva prozatorului, deținută de fiica lui, Jill Faulkner Summers. Aşadar, *a dozen stories and a baker's dozen*!

Tematic, povestirile se pot grupa în mai multe categorii. În multe este prezentă proiecția autobiografică. Astfel, cel mai întins text din volum este „Un portret al lui Elmer" [numele apare, din păcate, ortografiat greşit de câteva ori, „Elme"], care încearcă să valorifice o experiență a artistului american expatriat foarte apropiată de a eroilor celorlalți reprezentanți, mai umblărești, ai Generației Pierdute. Desele reveniri la acest manuscris dovedesc ataşamentul lui Faulkner față de tema abordată – el ar fi trebuit, probabil, să devină un roman al „formării", precum *This Side of Paradise* al lui Scott Fitzgerald sau *Look Homeward, Angel* de Thomas Wolfe. O coloratură autobiografică au şi povestirile „Cumpătare„ şi „Cu precauție şi promptitudine", scrise sub forma unor *tall tales* (poveşti vânătoreşti) şi inspirate de participarea lui Faulkner la o tabără de instrucție a aviației militare în timpul Primului Război Mondial. Alte povestiri sunt despre respectabilitatea sudică, despre parvenitism, fenomene caracteristice Sudului postbelic, ilustrate de protagonistul nuvelelor „Grangurul" şi „O poveste plicticoasă", Dal Martin, o primă ipostaziere a memorabilului Flem Snopes din trilogia de mai târziu. Obsesia istoriei sudice, cu pojghița ei de spirit aristocratic, cu redarea, la scară redusă, a construirii marilor averi şi a spiritului de clan apare în aproape toate nuvelele, la personaje ce-i prefigurează pe marii bărbați faulknerieni gen Thomas Sutpen ori Sartoris.

Anca Peiu îşi însoțeşte traducerea (foarte elastică, palpitând în cadență cu textul original, revelând o surprinzătoare capacitate de a echivala toate registrele limbii, ceea ce este esențial când traduci din Faulkner) cu solida prefață pomenită înainte şi cu un amănunțit tablou cronologic (în stilul volumelor din vechea BPT), din care lipseşte pomenirea cel puțin a momentelor cheie din receptarea lui Faulkner în România. Ea a făurit o carte nu doar utilă celor ce studiază opera lui William Faulkner – mult îmbogățită prin acest volum – ci şi plăcută pentru toți admiratorii genialului *raconteur* al Sudului.

1 William Faulkner, *Povestiri inedite*, Ediție îngrijită, note şi bibliografie de Joseph Blotner, traducere din limba engleză, prefață şi tabel cronologic de Anca Peiu, Bucureşti, Editura Rao, 2009.

■

28 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Lepădarea de diavol

Alexandru Nemoianu

În universul închisorilor comuniste, „fenomenul Piteşti" ocupă un loc special prin atrocitățile sălbatice şi faptele oribile întâmplate, potrivit unui plan dinainte gândit. Împrejurarea că acele grozăvii s-au făcut pe seama studenților, tineri şi curați la suflet, măreşte dramatismul şi sporeşte încărcătura neagră a acelui fenomen. Despre tragedia reeducării s-a scris mult. În cele ce urmează, voi face doar câteva precizări. Plec de la premisa că cei ce vor zăbovi să le citească au suficiente informații despre dezgustătoarea şi imorala experiență totalitară. Dacă nu, le recomand cele scrise de Virgil Ierunca, Paul Goma şi Dumitru Bordeianu sau numeroasele postări pe internet, dedicate acestui dureros experiment. Cum se ştie, în esență, „fenomenul Piteşti" a făcut parte din arsenalul de brutalitate maximă a teroarei comuniste.

Bestiile cu chip de om au pornit de la adevărul simplu că, în condiții de maxim stres, orice formă sau comunitate biologică sfârşeşte prin a se autodistruge. Acest adevăr, simplu în cruzimea lui, a fost folosit în lagărele de muncă forțată şi în cele mai barbare închisori, față de „elementele" considerate primejdioase regimului totalitar. La baza metodei stătea folosirea, prin „rotație", ca victime şi călăi, a deținuților. (Evident, practica s-a „perfecționat" în timp, cunoscând diverse variante).

A fost folosită, mai întâi, împotriva aristocrației „albe", în Uniunea Sovietică, în anii '20 ai veacului trecut, în lagăre „mixte", de bărbați şi femei). S-a extins, apoi, mai ales după sfârşitul celui de al Doilea Război Mondial, în aproape toate țările zise de democrație populară. S-a folosit, pe scară largă, împotriva germanilor din Silezia (operațiune descrisă în volumul *Ochi pentru ochi. An Eye for an Eye* de John Sack). În România, sistemul s-a introdus prin agentura comuniştilor veniți din Uniunea Sovietică (Ana Pauker, Nikolski (zis Pantiuşa) şi alți monştri abominabili). Emblematic rămâne însă cazul Piteşti. Acolo, studenții au fost exterminați prin „grija" lui Eugen Țurcanu. Despre acest personaj doresc să spun doar câteva cuvinte.

Eugen Țurcanu era un psihopat sadic şi un alienat psihic. În condițiile în care i s-a îngăduit să facă tot ce voia cu semenii săi, el asta a făcut. Supărător este, tocmai de aceea, tendința de a i se atribui, în ultima vreme, acestui funest torționar, repet, un psihopat, o anume statură pe care nu a avut-o. De a fi exonerat, altfel spus, de toate crimele printr-o logică la fel de absurdă ca şi faptele sale: a fost el însuşi, chipurile, victima, unealta iresponsabilă a unei conspirații mai largi, universale. O conspirație în care, suspect de simplu, dispar deopotrivă ideea de culpă istorică şi cea de vină personală.

Născut în 1925, la Păltiniş (Dârmoxa?), județul Suceava, provenea dintr-o familie decăzută, tarată moral şi fizic. Avea, din naştere, anume „semne" suspecte. („Semnele" sau „degetul necuratului" nu sunt basme. În vechime, conducătorii erau cercetați dacă au astfel de „semne": mătreață, „alb" în ochi, miasmă etc.) Eugen Țurcanu avea o fetiditație respingătoare, ulterior localizată în zona picioarelor. În plus, a cunoscut de mic o insuficiență genitală. (Amărâtul lui „atribut" masculin era, batjocoritor, numit de rude „ciotul lui Genu"). Personal, cred că era un hermafrodit („fatălău"), ceva monstruos, o aberație genetică. Această insuficiență glandulară l-a marcat profund. Se spune că i-a fost alături o singură femeie, ea însăşi tarată (se „compensa" cu frații lui Țurcanu, aşa cum mărturisea acesta într-o scrisoare personală, nu la „anchetă"). Că personajul suferea de această inadecvență şi insufiecință sexuală o spun chiar supraviețuitorii fenomenului Piteşti. Mai elocventă este, totuşi, o altă circumstanță. Este un truism faptul că toate adevărurile importante sunt la vedere şi pot fi aflate, dacă le acordăm un minimum de atenție. Mania scatologică şi aberant sexuală vorbeşte limpede despre grosolăniile, fanteziile bolnave, cultura de „latrină" şi ura viscerală a lui Eugen Țurcanu.

Cu „zestrea" lui genetică, torționarul a ajuns să aibă drept de viață şi de moarte asupra unor oameni superiori, pe care nu-i putea domina decât prin ostilitate şi teroare. Faptul că tortura cu sete şi entuziasm nu era decât urmarea bolii sale. Folosită din plin de un sistem, la rândul său, marcat de grave maladii. Un psihopat sadic, indeterminat sexual nu putea să se comporte altfel. Inteligența înseamnă creativitate pozitivă. Țurcanu avea memoria mimetică a sclavului înjosit, subordonat, o memorie, în foarte multe cazuri, ieşită din comun, proprie alienaților nevindecabili. Memoria diavolului, specializat în alcătuirea de „dosare" (în final, nimănui folositoare). Eugen Țurcanu a omorât oameni, a desfigurat personalități şi a mutilat suflete! Ce a rămas în urma lui? Absolut nimic, doar amintirea unei prezențe pestilențiale. În timp ce victimele lui şi-au dovedit superioritatea absolută, iertându-l. Într-un firesc gest de absoluție. Iată o perspectivă din care „fenomenul Piteşti" s-a dovedit a fi un eşec lamentabil. Cei care-l puseseră la cale credeau că starea de bestialitate superlativă va produce „mutația" modelului, credeau că pot crea un robot al răului, că pot recrea persoana „după chipul şi asemănarea necuratului". Or, aceasta era „lupta" lor cu Dumnezeu!

Nici vorbă să fi reuşit, nici vorbă! Cei care au supraviețuit s-au „recuperat" în duh, în vreme ce bestiile au dovedit că omul nu poate fi recreat în afara modelului hotărât de Dumnezeu!

Victimele lui Țurcanu sunt, toate, admirate, cu pietate. Cum spuneam, cei mai mulți dintre supraviețuitori şi-au regăsit puterea înnoitoare, câțiva au devenit figuri exemplare, modele. În fapt, sistemul comunist, în urma „fenomenului Piteşti", a fost învins, smerit în orgoliile şi utopiile lui morbide. Nu puteau ieşi învingătoare mințile bolnave ale unor negustori de suferință. ■

Cluj Arena

Demostene Şofron

Am amînat mult scrierea acestor rînduri. Le-am amînat dintr-un singur şi mare motiv. Trăim timpuri şi vremuri deloc prielnice optimismului.

Promisiunile făcute durează ca orice minune, două, trei zile. Şi cum ne-am fript şi ne frigem zilnic, am stat să văd cum decurg lucrurile, direcția spre care se îndreaptă, mai ales că subiectul în cauză, Cluj Arena, face să curgă multă, foarte multă cerneală, pro şi contra. S-au scris şi încă se mai scriu multe despre amplasament, despre autorizația de construcție, despre construcția în sine, interesele unora şi altora alimentînd paginile presei de toate orientările. Păcat, păcat atîta timp cît vedem că promisiunea numită Cluj Arena prinde contur, materializîndu-se într-o construcție ce deja ne onorează.

Cert este altceva. Cert este faptul că în foarte scurt timp, sfîrşitul lunii august 2011, vom avea o arenă sportivă la standardele internaționale recla-mate de cele două foruri fotbalistice, FIFA şi UEFA. şi cînd spun standardele internaționale mă refer la condițiile impuse de forurile amintite, materializarea încadrînd arena clujeană în categoria 'Elite'!

Ce înseamnă 'Elite'? Înseamnă peste 30.000 de locuri – Cluj Arena are proiectate 30.201 locuri - , înseamnă suprafață de joc 105 x 68 m, vestiare cu o capacitate de 25 de locuri, bancă de rezerve cu minimum 13 locuri, 1400 de camere de filmat fixe şi alte 1000 de camere de filmat mobile, înseamnă scaune după modelul celor de pe Allianz Arena din München (scaune concepute de Herzog & De Meuron), înseamnă sistem de încălzire a gazonului, un sistem de iluminare performant, parcări subterane, cca 3000 lucşi luminozitate, 1500 de locuri de parcare, 1500 de locuri în zona VIP plus alte 500 de locuri pentru reprezentanții mass media, pistă de atletism, săli de conferințe, vestiare, grupuri sociale, sală de forță, laborator medical pentru prelevare probe biologice, prefer să mă opresc aici, aşteptînd momentul inaugurării oficiale.

Cluj Arena înseamnă ceva mai mult. Înseamnă intrarea în normalitate în privința infrastructurii sportive clujene. Mai mult chiar... Cluj Arena este deja comparată cu Allianz Arena, cu Stadio Olimpico de la Roma, arene de mare notorietate. Comparația în sine comportă abordări noi, discuții în care pot fi abordate elementele arhitecturale, dotări, utilități, competiții naționale şi internaționale, amplasament. Şi este inspirată menținerea locului – vechea arenă 'Ion Moina' nu va fi uitată deloc - referindu-mă la o construcție care 'are o interfață permanentă cu publicul, o relație permanentă', una într-un spațiu extrem, extrem de generos.

Sîntem un oraş privilegiat, trebuie să recunoaştem acest lucru. Nivelul cultural – ştiințific este unul de excepție. De excepție se anunță a fi şi cel sportiv, la nivelul infrastructurii. Clujul va avea în scurt timp, un al doilea stadion de talie europeană. Va avea în 2012 şi o nouă sală polivalentă, a cărei construcție a şi început. Avem toate motivele să fim mulțumiți. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Recital de pian Eduard Stan

Virgil Mihaiu

Seara inaugurală a *Sărbătorii francofoniei* a fost marcată printr-un concert la Sala Oglinzilor din Palácio Foz, reper definitoriu al vieții muzicale lisaboneze. Primul sfert din program a cuprins *Sonata pentru vioară şi contrabas* de Frederico Freitas (1902-1980), în interpretarea *Duo*-ului *Contrasti*, alcătuit din violonista Diana Tzonkova şi contrabasistul Ercole De Conca. O lucrare prin care compozitorul portughez s-a afirmat drept primul explorator al bitonalității în muzica modernă din Peninsula Iberică. Deşi versiunea inițială fusese concepută pentru vioară şi violoncel, cuplul italo-bulgar a reinterpretat-o convingător, demonstrând o reală sudură artistică (pe lângă cea matrimonială). Patronată de Ambasada Bulgariei, această prezență inopinată dar agreabilă în program a fost posibilă datorită atitudinii colegiale manifestate de către ICRL, prin cedarea a 40 de minute din timpul pentru care antamase deja sala.

Născut la Braşov în 1967, stabilit în Germania şi absolvent de înalte studii muzicale tot acolo (elev al lui Arie Vardi la Hanovra), Eduard Stan şi-a consolidat un bun renume în pianistica actuală. Un argument la îndemână: deşi mass mediile din Portugalia tind să-i ignore pe artişti proveniți din zone geopolitice lipsite de „validarea" ierarhizărilor snoabe (cel mai adesea fără legătură cu valoarea estetică reală), totuşi Bernardo Mariano, inimosul critic muzical al cotidianului național *Diário de Notícias*, a reuşit să strecoare în jurnalul din ziua concertului (14 martie 2011) un material dedicat lui Eduard Stan, extins pe două treimi de pagină, cu fotografie color. O bună ocazie spre a-l prezenta pe muzician, nu doar ca pe un interpret de marcă, dar şi ca „ambasador necondiționat al lui George Enescu în lume". Dintre compozitorii favoriți, pe lângă Enescu, pianistul îi aminteşte pe Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Beethoven din perioada târzie şi francezii – de la Franck la Ravel. În privința colegilor de profesiune, „empireul" lui Eduard Stan e dominat de Radu Lupu, însă îi include de asemenea pe Sokolov, Emil Gilels, Martha Argerich, Horowitz, Barenboim şi pe apreciata pianistă portugheză Maria João Pires.

Pe lângă virtuozitatea sa evidentă, Eduard Stan se impune şi printr-o fină intelectualitate. Astfel, recitalurile şi albumele sale discografice sunt rezultatul unor penetrante meditații, materializate apoi într-un concept unificator. În cazul debutului său portughez, girat de ICRL, conceptualismul s-a resimțit pe multiple planuri: artistul a ținut să marcheze bicentenarul naşterii lui Franz Liszt, consecutiv celui de anul trecut al lui Chopin, precum şi 130 de ani de la naşterea lui Enescu. Ținând cont de genericul *Fête de la francophonie*, pentru program au fost selectate lucrări atestând afinitățile francofile ale celor trei compozitori: secvențe din *Années de pélérinage* de Liszt, *Barcarolla în Fa diez major, op. 60* a lui Chopin şi *Suita nr. 2 pentru pian în Re major, op. 10* de Enescu. Mai mult decât atât, programul îngloba permanente referințe la elementul acvatic, în semn de omagiu adus de către interpret celor două metropole maritime în care urma să concerteze – Lisabona şi Porto. Titlurile (ca şi muzica) lui Liszt vorbeau de la sine: *Les jeux d'eau à la villa d'Este, Au lac de Wallenstadt* şi *Au bord d'une source*. În mod complementar, din creația lui Gabriel Fauré a fost selectată *Barcarolla op. 96* (termenul provine de la un cântec de gondolier), iar din cea a lui Debussy două captivante *Imagini*, intitulate *Reflets dans l'eau* şi *Poissons d'or*.

Arta lui Eduard Stan e cuceritoare pentru publicul avid de frumos, însă oarecum inhibantă pentru investigatorul ce ar dori să-i explicitеze resorturile intime: frazele muzicale sunt atât de organic dezvoltate şi aglutinate, întregul degajă atâta farmec, încât judecata nu-şi mai poate menține răceala autoimpusă. Exercițiul critic se metamorfozează, topindu-se... într-unul de admirație. E evident că interpretul a depăşit demult faza redării cu maximum de exactitate a imperativelor, oricât de dificile, ale partiturii. El a atins acea capacitate privilegiată de a „colabora", implicându-şi propria sensibilitate, la transfigurarea întru actualitate a ceea ce fusese fixat în partitură drept muzică nemuritoare. Desigur, rămânând preocupat în permanență de contextualizarea stilistică a acesteia. Amintesc, fugitiv, câteva asemenea momente: evocările peisagistice, impregnate de romantism şi figurații poantiliste, din secvențele Liszt; adierile impresioniste legănând *Barcarolla* lui Fauré; revelarea romanticelor şi, totodată, sclipitoarelor „jocuri de ape" ale inspirației de natură cvasi-epifanică, din care se nutreşte scriitura chopiniană... Referitor la aceasta din urmă, e util de (re)amintit că ea a fost preluată şi reprocesată ulterior – uneori chiar pe filiera Dinu Lipatti – de numeroşi jazzmeni din spița lui Bill Evans, Paul Bley sau Brad Mehldau, cum ar fi suedezul Jan Johansson, polonezul Adam Makowicz, estonianul Tõnu Naissoo, românii Eugen Cicero, Mircea Tiberian, Ion Baciu Jr., portughezul João Paulo Esteves da Silva ş.a.m.d.

Îndrăznesc să afirm că principala calitate a interpretării lui Eduard Stan, în cazul pieselor de sorginte impresionistă, este transparența. Caracteristicile mitizate ale apei, ca element vital primordial, sunt redate acustic cu virtuți coloristice şi timbrale de o acuratețe infinitesimală. Stropi, unde, jeturi, valuri, cascade, fântâniție, lacuri, acvarii, arteziene ni se oferă contemplării, dar – grație magiei muzicii – nu doar în mod exterior, ci ca o imersiune în sunet, facilitată tocmai de claritatea şi transparența fiecărei note, a fiecărui acord. Se resimte aici preocuparea obsesivă a artistului de a-şi forja o sonoritate proprie. Ceea ce – într-o lume massificată şi tehnicizată, în care Conservatoarele perfecționează totuşi nenumărați instrumentiştii de mare dexteritate – nu e deloc facil. Putem vorbi, cu detaşare, despre invidiabilul tuşeu al pianistului, despre echilibrul pe care îl menține între extremele spectrului dinamic, despre eleganța cu care îşi edifică discursul melodic, despre limpiditatea articulării şi reglajul densităților, despre poesia revelată în pasajele *pianissimo* sau în punctele unde cele mai firave sunete ating tăcerea... Din fericire asemenea elemente, consubstanțiale virtuozității etalate de Eduard Stan, nu strivesc corola de minuni a emoției estetice. Ele sunt utilizate, cu maximă eficiență şi efectul de *gran finale* scontat, în valorizarea *Suitei nr. 2 în re major, op.10,*

Recital Eduard Stan la Palácio Foz din Lisabona, organizat de ICRL Foto: Dan Andrei

compusă de Enescu la începutul secolului trecut. O lucrare în care junele, pe atunci, compozitor părea a-şi regla propriul echilibru, între stări afective şi soluții muzicale contrastante, reunite într-o sinteză de mare impact asupra auditorilor. Interpretarea lui Stan parcurge aici un vast spectru, de la lirismul meditativ până la tumultul pasional, fiind răsplătită cu aplauze pe măsură, adică furtunoase!

Atitudinea interpretativ-creativă a lui Eduard Stan poate fi definită drept una ponderată – nici obsecvios-fetişizantă față de primatul partiturii, nici arogant-iconoclastă. O mărturisire din ante-menționatul interviu, luat de Bernardo Mariano, ne oferă o cheie pentru înțelegerea acestei postûri echilibrate: „Schubert e cel mai apropiat inimii mele" – mărturiseşte Stan, explicând apoi: „El are uimitoarea capacitate de a trece de la tristețe la bucurie (şi vice-versa) într-o secundă, şi într-un mod pe care îl consider foarte tuşant." Prin urmare, cred că nu ar fi hazardat să-l considerăm pe Eduard Stan drept un pianist contemporan ce-şi filtrează afectele şi concepția muzicală printr-o prismă schubertiană.

Ca la majoritatea reprezentațiilor organizate de ICRL sub genericul *Stagiunea Muzicală Română în Portugalia*, şi aceasta a beneficiat de un public receptiv, ce a umplut sala până la refuz. Grație directoarei de programe Anabela Martins Baptista, Palácio Foz şi-a menținut caracterul deschis, cosmopolit, militând pentru ideea de unitate în diversitate ce poate constitui un atû major al construcției europene. Caracterul artistic al seratei a fost suplimentat şi printr-o componentă diplomatică deloc neglijabilă. Deşi în aceeaşi seară erau programate la Lisabona câteva reuniuni implicând participarea corpului diplomatic, concertul propus de ICRL a fost onorat de prezența ambasadorilor Franței, Bulgariei, Republicii Moldova, Andorrei, Maltei, a consulului României la Lisabona, dl. Cristian Moraru, a unor înalți funcționari ai ambasadelor reprezentând Spania, Brazilia, Mexic, Chile, Austria, Statele Unite, Cehia, Polonia, Elveția.

Cel de-al doilea concert al lui Eduard Stan în Portugalia a avut loc în renumita Casa da Música din Porto, unde ICRL a devenit o prezență abişnuită şi apreciată. Nu putem trece cu vederea contribuția altui *Amicus Romaniae* – Emílio Leite Lopes, consulul onorific al României la Porto – la facilitarea accesului nostru în elitista programare a acelei instituții. ■

30 Black Pantone 253 U

Urmează Kansas City ...

Ioan Mușlea

Vrând, nevrând, vom mai zăbovi „un rând" în Chicago ... Nu de alta, însă niscaiva amici & mari pricepători într-ale jazzului m-au cam bruftuluit & tras de urechi, reproşându-mi cum că habar nu am despre ce a însemnat, în fond, în istoria jazzului, celebrul oraş *bătut de vânturi* dar, mai ales, că a-i „expedia" în doar câteva rânduri pe Bix Beiderbecke şi pe Bessie Smith (care, pe deasupra, se întâmplă să mai fie şi un soi de *împărătiță* a bluesului...) echivalează, practic, cu o crimă de lezmajestate. Una peste alta, reproşurile amicilor m-au cam pus pe gânduri aşa încât am mai pus mâna şi am mai buchisit prin ceasloavele de jazz, bântuind, de asemenea, cu folos pe Internet, şi am constatat – neconsolat – că amicii ştiau despre ce vorbesc şi nu băteau defel câmpii.
Subsemnatului, în schimb, nu-i rămâne decât să-şi pună cenuşă în cap şi – din câte se va vedea – să se pună pe treabă mai de-a serioaselea. Aşadar, iată-ne reluând anii Chicago.

Este evident că – după imperialismul newyorkez - Chicago este cel de-al doilea mare centru al jazzului american, iar în ultimele decade ale veacului XX, la Chicago au avut loc unele dintre cele mai de seamă înnoiri şi evenimente, legate de fiecare dată de activitatea febrilă şi vederile de-a dreptul revoluționare ale unor muzicieni radicali, însă tobă de carte şi dând pe de lături de talent. Aceştia se vor face cunoscuți prin aşa-zisa AACM, însă în şi mai mare măsură prin cei 4 sau 5 *urâți* care se produc în cadrul celebrissimului *Art Ensemble of Chicago*. Dar despre toate aceste trufandale, la timpul cuvenit. Aşadar, să ne reîntoarcem la Bessie Smith şi la trompeta lui Bix Beiderbecke ...

Numele, existența, dar şi mărirea sau decăderea celei dintâi sunt – toate – legate de blestemul bluesului amestecat din belşug cu alcool. E ciudat cum – tocmai la Chicago – pare să fi prins cheag epoca zisă clasică a bluesului şi tot acolo acest gen să fi cunoscut un succes fulminant de îndată ce s-a ieftinit producerea discurilor de patefon cărora, astăzi, nu li se mai zice decât *vinyluri*. Este momentul în care, din mulțimea fetişcanelor care sperau să-şi facă un rost cântând, se va desprinde şi va urca fulgerător o negresă zdravănă şi înaltă – posedând o voce fenomenală. Geniala Ma Rainey o va învăța secretele meseriei ajutând-o s-ajungă să cânte dumnezeieşte. Lungana cu pricina se numea Bessie Smith, era genială & naivă, îi plăcea cam prea mult ginul, blănurile şi paralele, însă nimic nu mai avea importanță de vreme ce cânta cu adevărat dumnezeieşte. A cântat cât a vrut şi întotdeauna cu muzicienii cei mai grozavi ai momentului, învățând cu timpul toate secretele jazzului şi ştiind perfect ce anume să le ceară partenerilor. „S-a produs" alături de Sidney Bechet, Louis Armstrong şi de fantasticul pianist James P. Johnson, iar marele Fletcher Henderson i-a compus (la cerere) melodii numai şi numai pentru ea. A lăsat o moştenire de neprețuit prin nenumăratele compoziții proprii dintre care amintim doar *Jailhouse Blues* şi *Muddy Watters*. Toți o divinizau şi țineau morțiş să o acompanieze şi să (se) înregistreze cu ea, însă, din păcate, mai existau şi paraziții care roiau în jurul ei, şi-i păpau banii, împingând-o să bea fără măsură. A rezistat la turneele fără sfârşit, a rezistat la băutură, dar ceea ce a dat-o de pământ a fost perfecționarea extraordinară a microfoanelor şi nepriceperea în a se adapta la noile condiții impuse de progresele tehnologiei, căci se cerea deja să cânți cu totul altfel şi vocalistele „de mare volum" (de tipul Bessie Smith, de pildă) nu mai prea aveau căutare. Legea „o făcea" o nouă divă: fragila (în aparență doar!) Ethel Waters.

Digitally Remastered Directly From The Original Analog Tapes
BIX BEIDERBECKE
SINGIN' THE BLUES
COLUMBIA JAZZ MASTERPIECES

Bessie Smith n-a ajuns în final chiar săracă-lipită însă, din păcate, a murit ca un câine, după ce – în urma unui accident de mașină – pur şi simplu nu a fost primită într-un spital destinat în exclusivitate albilor. Era în anul 1937 şi a durat mai bine de 30 de ani până ce se va fi hotărât cineva să-i pună o cruce la căpătâi. Iar acel cineva a trebuit să fie extraordinar, fabuloasa Janis Joplin.

Dincolo de anumite rezolvări şi soluții originale sau orchestrații inovatoare/îndrăznețe, tot la capitolul Chicago, se mai poate vorbi şi despre apariția unui sunet cu totul nou, a unor universuri/concepții şi viziuni muzicale nebănuite şi de nimic anunțate. Interpretările pianistice ale celebrului trompetist Bix Beiderbeke (piesa *In a Mist*, de pildă, accesibilă oricui pe *Youtube*, dar şi splendidele *Candlelight* sau *In the Dark*) la fel ca performanțele marelui Earl Hines cu al său de tot straniu *Blues in Thirds*, de pildă, anunță – cumva pe negândite, aş îndrăzni să zic – timpuri şi moduri ce urmau să vină, să se impună de fapt mult mai târziu.

Pe meleagurile *chicagoane* îşi vor dovedi creativitatea şi originalitatea cu totul ieşite din comun cele dintâi mari ochestre (şi gândul mă duce la *McKinney's Cotton Pickers* ori cea condusă de Earl Hines), iar dacă apuc să-l mai evoc şi pe Bix B. care (Adrian Andrieş *dixit*) a fost „cel dintâi muzician de jazz, alb, de reală valoare, un strălucit tehnician al cornetului, dar şi faptul că a fost unul dintre puținii jazzmeni care au ştiut să introducă în jazz elemente ținând de modernissima muzică „cultă" de pe la 1900 (Debussy, Ravel ori Stravinsky)" - probabil că aş putea încheia împăcat evocarea agitaților ani-Chicago.

Specialiştii afirmă sus şi tare că, despărțindu-te de New Orleans şi nemaiținând seama de oricum „imposibilul" New York (cu toate relele şi „bunele" 'mnealui) – imediat după Chicago - cel de-al doilea mare centru jazzistic n-ar mai putea fi decât Kansas City-ul. În anii '30 ai veacului trecut, în plin scandal şi extremă nervozitate legată de cumplita Prohibiție, în Kansas C. se bea pe rupte şi la orice oră întrucât statul Kansas nu „înghițise" găluşca interdicției alcoolului. În același timp, o puzderie de cabarete şi baruri nu mai pridideau să angajeze jazzmenii cei mai colorați & talentați care fugeau

Bessie Smith

de mizeria din Sud. Tartorele suprem care controla toată povestea era un anume Tom Pendergast, gangster 100% şi patron al clubului „Reno"; finalmente, ca să nu mai aibă nici un fel de probleme, omul şi-a aranjat o alegere triumfală ca guvernator al oraşului încât şi-a ptut vedea liniştit de treburi. Până la urmă însă, fiscul l-a vârât la puşcărie pentru evaziune fiscală.

Ce anume cânta *oastea de strânsură* de prin tractirele păstorite de Pendergast? Păi ce să cânte altceva decât un ghiveci infernal în care puteai lesne recunoaşte ingrediente şi otrăvuri parşive provenind din blues, ragtime şi boogie woogie, o mixtură genială care va deveni celebră sub denumirea de *Kansas City School*. Realitatea este că muzicienii oploşiți în Kansas City, toți unul şi unul, erau un soi de *crème de la crème* a tot ce se găsea pe piață, *la liber*. Pianiştii se numeau Pete Johnson, Sammy Price, Count Basie, Jay McShan şi Mary Lou Williams; soliştii vocali erau „titanii" Joe Turner şi Jimmy Rushing, iar saxofoniştii nu erau alții decât Lester Young, Ben Webster sau Herschel Evans. Şi tot acolo, la Kansas City, a învățat meserie şi şi-a făcut ucenicia nimeni altul decât gigantul care avea să devină ceva mai încolo *unicul* Charlie Parker ...

Un alt atu era calitatea nemaiîntâlnită a unor orchestre de vis conduse de uriaşi ai momentului: e vorba de Bennie Moten, de Andy Kirk cu a sa „Twelve Clouds of Joy" sau de *supergreul* Count Basie. Cu toți aceştia ne vom reîntâlni ceva mai târziu, când vom evoca anii în care îşi vor da arama pe față, demonstrându-şi adevărata măsură.

Ar fi destul de complicat să evoc faimoasele dueluri sau *cutting contest* în care – pe durata nelimitată a unor adevărate maratoane - se confruntau unii muzicieni sau chiar orchestre întregi încercând să se impună definitiv în fața cunoscătorilor. Dacă aveți cumva posibilitatea, încercați să vedeți un film absolut fantastic, semnat de un regizor genial, pe numele său – Robert Altman. Ca din întâmplare, filmul se numeşte chiar *Kansas City*.

■

Black Pantone 253 U

zapp media

„Moni Channel”

Adrian Ţion

Viclean, sigur pe sine şi zeflemitor, după cum îi este felul, zeul Video ne momeşte mereu cu câte ceva. E drept, ne permite şi să înălţăm capul ca să judecăm lumea şi câte sunt în ea, căci bine ştie că îl plecăm apoi, lăsându-ne cuceriţi de ademenirile sale.

Atrăgeam atenţia, mai deunăzi, că psihoza de tip Moni Columbeanu, Irinel, Pepe, Oana &, cu nunţile şi divorţurile lor, nunţi ale anului şi ale banului, divorţuri sub semnul penibilului, este o ameninţare continuă, reală şi pernicioasă pentru sănătatea unei societăţi debusolate. Dar personajele amintite şi altele de teapa lor au invadat cam de multişor spaţiul public din cetatea bunului simţ românesc şi ţin în lanţuri virtuale populaţia dependentă de televizor, de zvonistică ieftină şi de bârfă aculturală. Ştirile acestea, pretenţios numite mondene, difuzate non-stop pe un fel de „Moni Channel” la concurenţă acerbă cu specializatul Money Channel, prezintă mai mult interes decât orice studiu din mediul afacerilor. Până la reperul numit Coco Chanel, de pildă, că tot veni vorba de brand-uri din industria modei, columbele prezentului ignobil mânjesc tot ce ating, fără să se sinchisească de ridicol. Zgârietura de pe faţa Irinei, fetiţa Columbenilor, atârnă mai greu în balanţa interesului public decât desfiinţarea unor spitale sau proasta guvernare. Mai mari inepţii nu pot fi induse în mentalul colectiv decât prin intermediul suveranului Video, sforar ordinar, inculpat media interesat doar de rating.

Dar tot el gireză uneori şi basme aurite ca să ne scoată ochii. De pildă nunta prinţului William cu Kate Middleton transmisă în direct pentru a ne aminti că aşa ceva mai este posibil în realitate. E adevărat, nu în lumea degenerată de la noi, ci în Regatul Unit, acolo unde, nu-i aşa, monarhia nu funcţionează, dar a adunat sute de admiratori pe străzile Londrei şi s-au înregistrat peste două miliarde de telespectatori din 180 de ţări care au urmărit ore în şir evenimentul. Spun că monarhia nu funcţionează pentru că aşa ne-a învăţat emanatul postdecembrist Iliescu. Nu el a reuşit să convingă pe români că instituţia monarhiei este depăşită pretutindeni în lume, perimată, pe cale de dispariţie? Şi a reuşit s-o facă dispărută în România. A venit el cu „democraţia originală” şi întoarsă pe dos a ajuns, prin grija nemijlocită a succesorilor.

„Nunta secolului” întinsă pe o zi de transmisii în direct din capitala Marii Britanii a suscitat comentarii pe toate canalele de ştiri din lume. Pălăriile fistichii, foarte îndrăzneţe, purtate de doamnele invitate la ceremonie au îndemnat-o pe madam-priceputǎ-la-toate Tatoiu să-şi orneze cutia craniană cu o plăcintă de flori decolorate ca să fie în ton cu moda. Aiurea! N-a reuşit să fie decât greu de suportat, caraghioasă mai tot timpul şi cu limbuţia ei deşănţată scoasă pe tuşă de înţepăturile lui Mugur Ciuvică. Fosta băsesciană convinsă poza, pasămite, cu pălăria înflorată, în regalistă decolorată. Mai aprinse s-au dovedit a fi comentariile de la Antena 3 susţinute de invitaţii Danei Grecu. Căutând să-l identifice pe regele Mihai în alaiul nuntaşilor, ei au început repede a se încălzi de ideea reinstaurării monarhiei în România, întrebându-se ce era dacă...

Din păcate, intensa propagandă comunistă şi postcomunistă au făcut tot posibilul ca să compromită ideea de monarhie şi această fantasmă smintită să nu se mai aşeze niciodată în capetele buimace ale românilor. Terfelită cu atât tact, batjocorită şi umilită, regalitatea nici nu are cum să se ridice la lumina prezentului pentru a aşeza adevăratele valori, tradiţii şi demnităţi acolo unde le este locul. Ce bine că noi nu avem spectacole princiare de asemenea amploare care ar fi fost suportate de bietul popor! Ce bine că avem conducători care sărăcesc poporul şi ne scot cu atâta succes din circuitul valorilor europene! Abordarea invitaţilor Danei Grecu a ars scurt ca flacăra unui chibrit, aducând în prim plan o alternativă nu lipsită de consistenţă pentru actuala guvernare. A luat-o cineva în serios sau a fost un simplu divertisment în discuţie? Ea a venit firesc şi s-a dezvoltat pe marginea imaginilor din Londra ca o privire în oglindă a unui trecut imposibil de recuperat. Poate eram în rândul acelor naţiuni respectate. Nu izolaţi de incompetenţă şi mojicism politic. Nostalgia trecutului a vibrat în unele suflete ca o speranţă venită prea târziu. Atât! A doua zi, pe „Moni Channel”, românii au tresărit din nou când Irinel a urcat în aceeaşi maşină cu „celebra” Moni, sperând într-o împăcare a soţilor şi uitând de regele lor fără ţară.

Zeul Video zâmbeşte sardonic, îndreptând caleaşca mondenismului autohton pe desfundatele drumuri din mahalaua Farfurigiilor. Superb!

■

rânduri de ocazie

Vio Nimigeanul...

Radu Ţuculescu

Am fost colegi de facultate, aş putea spune. Adică noi, muzicienii, aveam ore comune cu cei de la arte plastice. Apoi, ore comune prin cafenelele şi localurile care schiţau traseul studenţilor atinşi de boemie, cu vagi dar zgomotoase! inclinaţii pentru momente de euforii şi dispute ameţitoare... *Mamaia, Arizona, La trei insecte, Pescarul, Conti, Croco, Ursus, Boema* şi binişor după miezul nopţii, birtul din gară.... Viorel Nimigeanu era o explozie neîntreruptă de entuziasm împins, adesea, până la exaltare. Pasionat de munca cu cărbunele ori cu pensula, de marii maeştrii născuţi de-a lungul vremurilor, ale căror vieţi şi opere le diseca cu năucitoare curiozitate, descoperind inedite laturi şi ascunse simboluri, contestând şi admirând cu aceeaşi intensitate, el mi se dezvăluia ca un uriaş "gurmand", un pantagruelic consumator de artă, un neostenit scormonitor într-ale tainelor picturii dar şi a teoriilor brodate de-a lungul veacurilor în jurul acestei arte. De câte ori "descoperea" câte ceva, ne povestea cu voce sonoră, gesticulând entuziasmat, dând impresia că se află pe-un nevăzut podium în faţa învăţăceilor săi. Ne-am cunoscut mult mai bine, însă, în anul cinci de facultate, când am făcut o extraordinară excursie în fosta Uniune Sovietică. Am bîntuit prin Moscova, descoperindu-i cotloanele, nu doar expoziţiile şi locurile "turistice", ignorîndu-i pe cei care ne pîndeau (cu ochiul şi urechea) mişcările şi vorbele... Am intrat în vorbă cu oameni simpli, unii destul de speriaţi că-i abordam, alţii extrem de deschişi, porniţi să ne povestească tot ce dorim, desigur la un pahar cu vodcă. Apoi a urmat o călătorie ameţitoare cu trenul, de 26 de ore neîntrerupte, pînă la Leningrad (redevenit Petersburg...) printre păduri de mesteceni cum numai în filme mai văzuserăm pînă atunci iar Viorel jură că va picta, la întoarcere acasă, o serie de tablouri cu mesteceni, samovare, păhărele cu vodcă şi rusoaice cu sînii goi şi ochii aproape negri. Douăzecişişase de ore într-un vagon de dormit comun în care n-am dormit deloc, cu un samovar uriaş la intrare din care nu-mi amintesc să fi băut vreun ceai. Memoria aparatului de fotografiat (alb-negru...) îmi înşiră o serie de poze în care mă descopăr alături de Viorel şi alţi doi colegi, rînjind fericiţi, cu gura lăţită pînă la urechi, toţi cu cărţi în mînă, cărţi de pocker, evident, doar nu era să citim în timp ce afară se derula un peisaj de vis...! La Leningrad (redevenit Petersburg...) ne aşteptau nopţile albe (le-am fi făcut noi, oricum, albe...), podurile care se despicau la mijloc pe cînd ziua se murdărea puţintel amintind că a venit seara, grandiosul Ermitaj, închisoarea cu ziduri rozalii unde fusese, o vreme, şi Dostoievski cazat, parcurile, bulevardele lungi şi ...minunatele femei. Nu cred să mai fi văzut într-altă parte atîtea femei frumoase ca acolo, la Leningrad (redevenit Petersburg...), chipurile lor mi-au rămas întipărite pe-o pagină aparte a memoriei. Vio era fascinat, năucit, înfierbîntat. Ar fi pictat toate acele chipuri, toţi acei ochi tiviţi de-o şovăielnică tristeţe, acele buze, acel păr lung împletit în cozi groase ori despletit şi lăsat în voia brizei iscate pe Neva ori adunat sub câte-o pălărie cochetă... Zilele (nu puţine) petrecute în oraşul de pe Neva au fost ca un vîrtej multicolor trăite cu majoră intensitate, fără somn şi fără linişte, spre marea spaimă a însoţitorilor oficiali şi "neoficiali" (cu sau fără grade..) care au făcut la întoarcere rapoarte peste rapoarte încercînd să vîre spaima şi în unii dintre noi.

Apoi ne-am întors epuizaţi dar extrem de bucuroşi de tot ce acumulasem în lunga noastră călătorie. Apoi am terminat facultatea şi chiar dacă amîndoi am rămas în Cluj, ne-am întîlnit tot mai rar şi mereu în grabă... Apoi, iată, a venit o zi care ne-a adunat pentru mai multă vreme iarăşi împreună. L-am descoperit pe Vio neschimbat! Acelaşi entuziasm, aceeaşi plăcere de a vorbi, de a povesti, aceeaşi vie curiozitate, aceeaşi dorinţă de a cunoaşte... Aceeaşi fire vulcanică. De parcă tocmai ieşisem de la un curs de estetică iar el îmi explica despre lumina în tablourile lui Rubens ori blînda nebunie din tablourile lui Bosch... În atelierul său mi-am dat seama, cu bucurie, că Vio Nimigeanu(l) pictează cu aceeaşi energie şi cu aceeaşi tumultuoasă fantezie! Tablourile lui trăiesc, sînt vii, tablourile lui povestesc, fiecare spune cîte o poveste plină de culoare şi dinamism. Te atrag, te cheamă să intri în ele, în lumea lor, nu te ţin la distanţă, afişînd o falsă şi idioată superioritate. Te ademenesc prin culoare, prin tuşă, prin umbre discrete şi uşor misterioase, prin senzualitate şi duioşie, prin frenezie şi blîndă, aproape religioasă, acceptare a lumii. M-am bucurat mult că a ştiut să rămînă tînăr şi în arta sa. Puţini reuşesc. Dar nu i-am spus-o atunci. Putea crede că arunc vorbe-n vînt de dragul unei vechi prietenii. O fac acuma, pe hîrtie, unde cuvintele sînt (oarecum) în mai mare siguranţă...

■

32 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

In your face theatre made in FTT

Ana Cucu-Popescu

De unde începi atunci când montezi Sarah Kane? Ce super puteri trebuie să deții astfel încât să scoți un spectacol decent? La aceste întrebări a încercat să răspundă Alexandra Felseghi cu spectacolul ei *4:48 Psihoză*, jucat la mijlocul lunii mai într-un studio al Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj. Numele Sarei Kane a fost vehiculat foarte des în ultimii ani în România. Regizori români celebri, cum ar fi Mihai Măniuțiu sau Andrei Șerban, au fost atrași de textele sale pline de cruzime, dar și de subtilități socio-politice. Dacă în primele sale texte, *Blasted*, *Fhaedra's love* (*Iubirea Fedrei*) și *Cleansed* (*Purificare*), autoarea optează pentru o structurare clară a discursului dramatic, în ultimele sale două texte, *Crave* și *4:48 Psychosis*, lucrurile stau cu totul altfel. Acestea nu mai beneficiază de niciun fel de structură, fiind scrise „bloc". În *Crave*, personajele nu au nici măcar nume, sunt diferențiate prin litere, iar *4:48 Psychosis* nici măcar nu mai are personaje diferențiate, textul putând fi montat atât cu un singur actor, cât și cu un întreg teatru. În ciuda faptului că este un text extrem de ofertant, atât pentru regizor, cât și pentru actor, *4:48 Psihoză* constituie și o mare provocare. Este un text extrem de puternic, de bine scris, dar care nu are aproape nicio coerență, dacă este lăsat așa cum a fost scris. Acest lucru l-a înțeles foarte bine Alexandra Felseghi, care a reușit să adapteze foarte bine textul pentru un spectacol de maxim 40 de minute. Tăietura este făcută cu multă luciditate, astfel încât să poată servi firului roșu ales de regizoare.

În ciuda spațiului total neprielnic, regizoarea a reușit să așeze publicul astfel încât acesta aproape să uite că tocmai a intrat din curtea facultății printr-o ușă rece de termopan și să îl convingă de faptul că se află, totuși, la un spectacol. Decorul și costumele sunt aproape inexistente, dar asta nu constituie o problemă, deoarece textul este de așa natură încât să poată fi montat și cu o scenografie minimalistă. Singurele elemente de care se folosește actrița Raluca Lupan pe parcursul spectacolului sunt niște bucățele de cretă și un ceas al cărui ticăit îl aude publicul de la început până la final.

Unul dintre punctele slabe a fost prestația actriței, care nu a reușit să își contureze clar (pentru public) personajul. Trecerile de la o stare la alta lăsau foarte mult de dorit și pe alocuri erau chiar inexistente. Un alt minus îl constituie faptul că personajul nu are, din punct de vedere emoțional, niciun fel de evoluție. El apare inițial în fața publicului ca fiind nebun, pe întreg parcursul spectacolului el este în continuare nebun, iar la final este din nou nebun. Cu un astfel de personaj devine aproape imposibil să empatizezi, ca spectator. Părțile ce țin de muzică și ecleraj sunt în regulă, în sensul că nu sunt ostentative, ci servesc spectacolului.

Alexandra Felseghi nu încearcă să epateze prin nimic în acest spectacol, ceea ce îl face să fie foarte simplu și curat din punct de vedere regizoral, o opțiune potrivită pentru montarea unui text de genul acesta. Una peste alta, *4:48 Psihoză* are și părțile sale bune, și părțile sale rele, ca orice alt spectacol, de altfel. Ceea ce este totuși entuziasmant e că echipa Felseghi-Lupan a decis să opteze pentru punerea în scenă a unui text contemporan și că ambele sunt proastepe absolvente ce încearcă să răzbată și altfel decât prin afilierea la un teatru de stat. ■

Rezonanță teatrală în Serbia

Alexandru Jurcan

Belgradul de sfârșit de aprilie poartă culorile lalelelor ce invadează parcurile. Asist la ediția a zecea a Festivalului de teatru francofon (25-29 aprilie), orchestrat de Milos Prajzovic, ajutat de Vladimir Gojkovic, Milica Zec, Zelika Jankovic. Multe trupe din Serbia, dar și din Ungaria, Turcia, Muntenegru, Belgia, România. Totul s-a desfășurat sub semnul unui calm incredibil. Nu aș spune că sârbii nu au avut și nu au probleme, însă am fost frapat de lipsa stresului. Oamenii se plimbă pe străzi până seara târziu, fără gălăgie gregară. Nu sunt câini vagabonzi, nici pubele răsturnate. Așteaptă la orice stop, cu o răbdare dezinvoltă. Ce mister o fi? Întrebare retorică... De ce nu cară sacoșe cu alimente? Nu aleargă. Nu se claxonează. Au învățat ceva din asprul tăvălug al istoriei? Sunt civilizați, cu chipuri de învingători, nu de învinși. Magazine mari cu produse puține. Câștigă mult? Sunt bine îmbrăcați, fără ostentație gratuită. În fiecare seară lumea curge într-o respirație de miere spre fortăreață, la capătul căreia Dunărea se îmbrățișează cu Sava în amestec de culori terne.

Spectacolul de elită a fost prezentat de trupa din Raca. Piesa *Scripcarul pe acoperiș*, după Șalom Alehem, regizată de Maja Radunovic a însemnat mișcare, actori de excepție, muzică, mesaj, într-o orchestrare echilibrată.

Trupa din Kladovo l-a ales pe M. Barrie cu un *Peter Pan* debordant, cu zboruri imaginare, în nor de fum și culori teribile, atârnate artistic de zâne, indieni, banditi, într-o sarabandă de tot hazul. Orașul Niš a optat pentru Eugen Ionesco - *Exercițiile de conversație*... Jelena Petrovic s-a axat pe o regie simplistă și simplificatoare, fără a evada din didacticism. O invazie de scaune, o monotonie și o recitire fadă a textului.

Ce face un autor dramatic la fiecare nouă piesă? E cuprins de angoasă, de temeri, de emoții. E subiectul piesei *Îndepărtarea* de Loleh Bellon, prezentată de Turcia, regizată de Tank Erylmaz și François Granier. Textul e pigmentat emoțional cu infiltrarea lumii reale în lumea „paralelă" a teatrului.

România a fost reprezentată de trupa Assentiment din Huedin, de la Liceul Teoretic „O. Goga". Piesa *Maricica și Patrick*, scrisă și regizată de sus-semnatul, vorbește despre pierderea treptată a tradițiilor, în registrul comediei de caractere și situații. Un regizor francez vine în România, într-un sat, să facă un film. O piesă oarecum bilingvă, care reușește să capteze atenția și la Belgrad, după ce a stârnit hohote de râs în Italia.

Din nou plimbarea pe străzile lungi cu rezonanțe ruseți. Animația poate să însemne acceptarea fără fasoane a singurei vieți pe care o avem. Zicea un confrate: „La noi alergăm cu plase în mână și nu avem nimic..." Iată statuia lui Ivo Andric, care a luat Nobelul în 1961. Scriitorul a iubit Belgradul. Acolo, într-o cameră obscură, a scris romanul *Podul de pe Drina*, pe care acum îl ecranizează Kusturica. În parcul Pionirski se plimbă nestingheriți câinii însoțiți de stâpâni. Același calm la câini și la oameni. Femeile înalte au o timiditate abia schițată. Bărbații sunt ciolănoși, virili, cu pas

hotărât. Lângă Parlamentul Federal natura dezlănțuită își primește picăturile discrete de ploaie. În vitrinele librăriilor așteaptă cărți de Kawabata, Mishima, Kenzaburo Oe, Capote, Danilo Kiš, Cervantes, Murakami... Poate că teatrul ajută să strigi în fața unui public dureri greu de spus. Oricum, cutia de rezonanță funcționează perfect. Rănile se transformă în lumini și arta învinge. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Festivalul Internațional de Film de la Istanbul

16 zile și nopți dedicate filmului de calitate

Călin Stănculescu

Cu 11 ani în urmă, când am ajuns pentru prima oară la Festivalul *Lalelei de aur* de la Istanbul, invitat fiind de celebrul critic şi istoric de film din Turcia, domnul Attila Dorsay, fost coleg de juriu FIPRESCI de la Salonic, am fost cucerit, în primul rând, de profunda loialitate a spectatorilor față de filmele valoroase şi față de producția națională. Atunci se ridica valul tinerilor cineaşti ce avea să cucerească, prin Nuri Bilge Ceylan, Palme d'Or la Cannes, regizorul devenind în prezent locomotiva noului val din cinematografia turcă. Istoria s-a repetat şi cu regizorul român Cristian Mungiu, lider greu de contestat al noilor direcții din filmul românesc.

Ajuns la cea de a 30-a ediție, evenimentul a fost marcat de un bogat program ce a cuprins competiția internațională, drepturile omului în cinema, competiția națională, filme documentare şi ficțiune, o retrospectivă a clasicilor filmului din Turcia, secțiunea dedicată tinerilor cineaşti, programul "Întâlniri pe pod", programul "Din lumea festivalurilor", "Retrospectiva cinematografiei italiene", master class cu Bela Tarr şi Leo Carax, şi lista evenimentelor este departe de a fi epuizată. 231 de filme şi peste cinci sute de oaspeți din lumea întreagă au onorat manifestarea aniversară a celui mai important festival din Turcia, competiția internațională fiind cântărită de un juriu condus de regizoarea franceză Claire Denis. O serie de alte evenimente au focalizat interesul presei cinematografice, al studenților şi profesorilor de film, precum şi curiozitatea deloc disimulată a unui imens public tânăr, care stătea la coadă la biletele de cinematograf cu un optimism şi o răbdare pe care nu le-am văzut pe alte meridiane. România a fost prezentă la acest festival cu filmele *Morgen* de Marian Crişan, jucat de un popular actor turc Yalcin Yilmaz, *Aurora* de Cristi Puiu, primul în secțiunea dedicată tinerilor cineaşti, al doilea în secțiunea "Zona minată", dedicată filmelor nonconformiste, cu stiluri împotriva curentului, iubite de cinefilii amatori de noutăți de tot felul. Am mai fost prezenți şi cu coproducția Israel-Germania-Franța-România, *Misiunea directorului de resurse umane*, regia Eran Riklis, film în secțiunea dedicată drepturilor omului în cinematografie. Cel mai bine primit de publicul din festival a fost filmul lui Marian Crişan pentru generozitatea demersului său, materializat într-o creație marcată de emoție şi umor, susținută de o valoroasă echipă de interpreți, dintre care i-am remarcat, şi la premiera bucureşteană, pe Andras Hathazi şi Elvira Rîmbu.

Dintre filmele tinerilor realizatori din Turcia am văzut *Scoicile sparte*, regia Seyfettin Tokmak, istoria a doi puşti ce visează să ajungă în Germania şi trec printr-o mulțime de aventuri căutând banii de drum, asemănător cu *Morgen, Umbre şi figuri* de Dervis Zaim, evocând probleme etnice din insula Cipru, intoleranța dar şi căile necesare înțelegerii interumane, temele păcii şi armoniei fiind intens subliniate prin intermediul unei arte clasice - teatrul de umbre - care focalizează fibra morală a story-ului. Emoționant şi ingenios construit este şi scenariul filmului regizat de Selim Demirdelen, *Întâlnirea*, povestea unui funcționar model, care ascunde cu isteține o profundă dramă personală, aparent fiind indiferent la necazurile colegilor. De la un moment dat, întâmplările prin care trec personajele filmului se întretaie, aruncând noi lumini asupra caracterelor, nuanțând firesc dramatismul unor rezolvări existențiale. Colega divorțată, cu un copil greu de crescut în condițiile unei slujbe acaparante sau contabilul ce trebuie să se ocupe de sora bolnavă, ignorând furtunile de la biroul cu un şef nu totdeauna înțelegător au destine asociate cu personajul principal Guven, excelent jucat de actorul Guven Kirac. Adaptat după o povestire de Sabbahattin Ali-Ayran, filmul *Albă ca zăpada*, regia Selim Gunes, este un omagiu adus speranței într-o viață mai bună, eroii dintr-un sătuc situat în munții regiunii de Nord din Turcia fiind asediați nu doar de o natură potrivnică, dar şi de consecințele unei lovituri de stat din martie 1971, consecințe ce determină traiectorii existențiale dramatice. Viața micului Hasan, care vinde iaurt pasagerilor unei fantomatice linii de autobuz pentru a-şi ajuta frații mai mici este evocată fără accente melodramatice, fără spectaculoase desfăşurări epice. Imaginea expresivă şi sunetul bine construit îmbogățesc calitățile acestui debut promițător.

Şi acum, câteva cuvinte despre palmaresul celei de a 30-a ediții a Festivalului de la Istanbul, palmares propus de juriul condus de regizoarea Claire Denis, cu Anna Bonaiuto, cunoscuta actriță italiană din *Il Postino* sau *Mio fratello e figlio unico*, Piers Handling, directorul festivalului din Toronto, Parihan Magden, romancieră, Jim Stark, producător american de filme cu buget mic, independente, Jacob Tierney, regizor canadian şi Hulya Ucansu, profesor universitar la Kadir Has - membri. Marele premiu, *Laleaua de aur*, a fost cucerit de regizorul egiptean Ahmad Abdalla cu filmul *Microfon*, recompensat şi cu 25 de mii de euro. Khalid se întoarce din SUA la locurile natale în Alexandria, descoperă metamorfoza caracterologică a prietenilor, deprecierea relațiilor umane şi se refugiază în muzică, film şi artă underground, zone ce-i vor marca viața profesională şi particulară. Minimum de buget cu maximum de efecte estetice. Premiul special al juriului *ex aequo* a mers la filmele *Our Grand Despair*, regia Seyfi Teoman - Turcia şi *La Vida Util*, coproducție Uruguai-Spania, regia Federico Veiroj. Primul, o comedie romantică exploatează aventurile unui triunghi amoros, cu deplasarea personajelor din mediul rural în cel urban, utilizând cu virtuozitate clişeele genului. Al doilea film, al cărui principal personaj este jucat chiar de un critic de cinema, Jorge Jellinek, este un omagiu adus îndrăgostiților fără rezerve de cea de a şaptea artă. Un film plin de nostalgii, pe deplin înțeles doar de autenticii cinefili, un film de genul lui *Cinema Paradiso* sau *Good bye Dragon Inn* de Tsai Ming Liang. Două *Lalele de aur*, pentru cel mai bun film şi cel mai bun regizor a cucerit regizorul Tayfun Pirselimoglu cu *Hair*, cu un personaj emblematic Hamdi, care doreşte să evadeze din cartierul rău famat al Istanbulului, taman în Brazilia, deşi află că zilele îi sunt numărate din cauza unui cancer nemilos. Comunicare şi singurătate, sentimente şi erori umane sunt desenate cu finețe şi înțelegere exactă a trăirilor din situațiile limită. Nazan Kesal, susținătoarea principalului rol feminin a primit premiul pentru cea mai bună interpretare. Premiul pentru cel mai bun actor în competiția națională a revenit lui Ahmet Mekin pentru rolul susținut în filmul *Unseen*, regia Ali Ozgenturk, operă ce evocă munca de culegător a marelui compozitor Bela Bartok, interesat de sonurile universului rural din Anatolia. Premiul special al juriului în competiția internațională a revenit filmului *Press*, ce evocă istoria cotidianului „Ozgur Gundem", pagină importantă din evoluția jurnalismului recent din Turcia, cu dramatice întâmplări marcând riscurile profesiei de căutător al adevărului. „Nu există glonte pentru a ucide adevărul" - este o replică memorabilă a filmului care ar merita să fie văzut şi în țara noastră, unde jurnalismul a ajuns la cote semnificative de depreciere. Premiul FIPRESCI a fost cucerit de extrem de interesanta ecranizare, după un roman de Haruki Murakami, *Pădurea norvegiană*, semnată de regizorul laoțian, stabilit în Franța, Tran Anh Hung, deținătorul *Leului de aur* de la Veneția cu filmul *Cyclo*, 1995. Filmul al cărui titlu este inspirat de un cântec al formației Beatles rămâne o pasionantă poveste despre nostalgie şi moarte, iubire şi destin, despre descoperirea sexualității şi pierderea inocenței.

Închei rândurile despre importantul eveniment artistic de pe malurile Bosforului amintind câteva date din istoria sa şi din prezent. Prima ediție a *Lalelei de aur* s-a făcut cu puține filme, cu un staff fără experiență, dar cu un Elia Kazan, preşedinte de juriu, capabil să fie stindardul unei dure, dar memorabile şi frumoase bătălii duse de cineaşti împotriva cenzurii. Prezentul este marcat, ne spunea fermecătoarea directoare a Festivalului, Azize Tan, de faptul că a şaptea artă poate depăşi toate obstacolele, fie economice, fie ideologice. Istanbulul, devenit un spectaculos megapolis, cunoaşte şi renunțări din lumea filmului, cum ar fi dispariția lui Emek Movie Theatre, 28 de ani gazdă primitoare a oaspeților la Festival. La rândul său, Elif Obdan, competentă, grijulie cu toate solicitările oaspeților, a condus cu fermitate, eficiență şi discreție echipa dedicată presei internaționale. Mai pot aminti aici interesul unei tinere cercetătoare şi profesoare de film din Istanbul, Melis Behlil, față de cinematografia noului val de cineaşti români. Mai remarc faptul că Melis Behlil este autoarea unei extrem de interesante teze de doctorat susținute la Amsterdam, intitulată *Acasă, departe de casă, regizorii globali ai Hollywoodului*, excelentă analiză asupra creației cineaştilor veniți din lumea întreagă la celebra Fabrică de film americană, în perioada 1975-2005, teză ce ar merita a fi publicată şi în limba română. Sper ca la viitoarea ediție să consemnez o *Lalea* şi în contul cineaştilor din România. Nu mai puțin importante mi s-au părut a fi proiectele Institutului Cultural „Dimitrie Cantemir" din Istanbul, unde doamna directoare Silvana Racheru şi coordonatoarea de programe Liliana Boscan preconizează mai multe evenimente cinematografice, mai multe dialoguri şi participări româneşti la evenimentele culturale din fosta capitală a două mari imperii.

■

34 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Copilăria lui Icar

Lucian Maier

Copilăria lui Icar / L'enfance d'Icare, ultimul film în care a jucat Guillaume Depardieu, construieşte o poveste în jurul datelor biografice ale actorului francez. În 1995, Depardieu a avut un accident de motocicletă. În urma operaţiei de refacere a piciorului drept, vătămat în accident, s-a ales cu o infecţie din cauza căreia, într-un final, medicii au fost nevoiţi să-i amputeze membrul inferior. În 2001, actorul s-a separat de soţia sa, Elise; cei doi au o fiică, Louise. Jonathan Vogler, personajul său din film, a avut un accident de motocicletă cu ani în urmă, şi-a pierdut piciorul în urma accidentului, iar soţia sa l-a părăsit. În prezentul acţiunii de pe ecran, Jonathan trece printr-un proces medical în care îi este aplicat un tratament greşit, o altă situaţie pe care o regăsim în viaţa actorului principal (contractarea infecţiei la picior). Pentru Alex Iordăchescu, autorul acestui film, faptele pomenite sînt pretextul unei meditaţii filmico-filosofice asupra vieţii şi morţii, asupra încercării omului de a deveni Zeu, de a dobîndi nemurirea.

Din meditaţia propusă de Alex Iordăchescu rămîn numai pretenţiile. Nu orice film în care apar cuvintele viaţă şi moarte devine imediat şi filosofic. Cîteva exemple de pe ecran pot fi elocvente: cînd doctorul Karr încearcă să îl convingă pe Jonathan să urmeze tratamentul care i-ar fi redat piciorul (o modificare genetică ar declanşa regenerarea acestuia), adresează o întrebare cheie. Care ar fi diferenţa dintre viaţă şi moarte? Răspunsul său e că diferenţa e tocmai viaţa. Cîteva clipe mai tîrziu, medicul se apropie prieteneşte de Jonathan şi îi promită că îi va spune totul despre un anumit subiect. Jonathan priveşte în altă direcţie şi spune ca pentru sine, cu scepticism: „Totul..." Fiica doctorului Karr e sub tratament în clinică şi e pasionată de experimentele tatălui său. Îl invită pe Jonathan în sera cu plante a clinicii, despre care spune că ştiu calea. Jonathan, din nou, meditativ-sceptic, interoghează retoric: „Calea?..." Pretenţiile vizibile în aceste rostiri cu subînţeles, faptul că ar trebui să descopere profunzimi ideatice şi umane copleşitoare, au un efect contrar aşteptărilor autorului. Într-adevăr, temele propuse de Iordăchescu sînt interesante. Ele, în sine, merită dezbătute. Filmul, însă, prin seriile de banalităţi pe care le conţine, prin rezolvările comune în care se scaldă, duce temele în anecdotă, nu în zona disputei filosofice.

În ceea ce priveşte banalitatea expunerii, odată pornit filmul şi înţeleasă traiectoria sa tematică, elementele pe care le va aduce autorul pe ecran şi modalitatea în care vor fi ele reprezentate nu vor surprinde. Jonathan e chinuit de pierderea soţiei, o visează necontenit şi, inevitabil, la finele fiecărui vis bărbatul o bruschează pe femeie (o iubeşte atît de mult că ar obliga-o să rămînă alături de el, iubire-pasiune distructivă). Soţia sa se ţine cu mîinile de pântece, aflăm că a pierdut o sarcină. Imaginea fiicei pe care n-a avut-o îl bîntuie pe Jonathan: o copilă veselă sare coarda. Universul oniric al personajului e plin de reprezentări comune, de multe ori senzaţia de ridicol fiind destul de prezentă.

Legăturile dintre personaje sînt cît se poate de evidente, unul pare o soluţie narativă care să motiveze existenţa altuia, în contextul în care, pe ecran, trebuie să fie şi dramă, şi dragoste, şi ştiinţă, şi obsesii. Karr e medic specialist în genetică. Fiica sa are probleme genetice pe care el încearcă să le îndrepte. Flirtul la clinică e rezolvat prin prezenţa fiicei medicului, care se îndrăgosteşte de Jonathan. Care, la rîndul său, e tulburat de trecut. De asemenea, Karr, *the mad scientist*, are o asistentă-vampă care supraveghează tot ce se petrece în clinică cu o atitutudine şi o privire lesne de imaginat.

Filmul este uşor de urmărit, nu ridică probleme de receptare. Pînă la intervenţia creatorilor săi, cel puţin. La finalul poveştii, Alice, fiica lui Karr, are un accident. Vrea să îl salveze pe Jonathan şi e lovită de autoutilitara care îl transporta pe bărbat spre o clinică oncologică. Însă, după cum avea să explice producătorul Dan Burlac, la finele proiecţiei de la Cluj, fata nu a murit din cauza accidentului, ci din cauză că a părăsit clinica. Boala ei cerea un mediu special, pe care tatăl său i-l construise în clinică. Lipsită de acel mediu, viaţa sa se stinge rapid.

Toate aceste detalii arată neîmplinirea proiectului semnat de Alex Iordăchescu. Faptul că ici şi colo filmul reuşeşte să se dezmorţească puţin, printr-un cadru luminos, printr-un travling deosebit, păleşte în faţa banalităţii, artificialităţii şi confuziilor pe care filmul le expune. Cu toate acestea, Guillaume Depardieu dă dovadă de talent şi faţa sa extrem de expresivă cu siguranţă nu va fi uitată uşor. Însă, prin trimiterile către viaţa sa - maltratarea medicală, handicapul său (chiar dacă scenariul nu a fost inspirat din întîmplările trăite de francez) - actorul nu e pus în valoare, ci, mai degrabă, e folosit. Depardieu a murit la scurt timp după încheierea filmărilor la acest proiect, din cauza unei pneumonii severe. Dacă realizatorii filmului vor insista să discute viaţa şi activitatea actorului atunci cînd întîlnesc spectatorii, atunci senzaţia că l-au folosit pe Depardieu va fi cu atît mai puternică. ■

colaţionări

„Aici vei fi mereu regina mea!"

Alexandru Jurcan

Cum să nu-ţi aminteşti că Laurence Olivier a jucat primul rol la noua ani? Născut la început de secol, luând Oscar pentru *Hamlet* în 1948, Laurence face primul mare rol în 1939, în filmul lui William Wyler *La răscruce de vânturi*, după romanul lui Emily Brontë, alături de Merle Oberon şi David Niven. Laurence e un Heathcliff ambiguu, între alura de cerşetor şi prinţ, între machiavelism şi sinceritate dură, torturat mereu de o dragoste nebună pentru Cathy, care se căsătoreşte cu Linton din vanitate nestăvilită şi orgolii necontrolate.

Oamenii au nevoie de poveşti, chiar de melodrame, mai ales dacă arta se strecoară din plin în eşafodajul lor. Romantismul filmului duce spre fantastic, spre concordanţe accentuate între natură şi sentimente. Ploile, furtunile, zăpezile, vântul - toate aceste elemente participă la un vertij romantic de bun gust. Wyler foloseşte imagini în negru şi alb, mult mai veridice în raport cu subiectul. Celebru este planul leitmotiv al amanţilor pe stânca numită de ei „castel", unde Heathcliff afirmă: „Aici vei fi mereu regina mea!". Deşi Wyler nu a fost de acord, producătorul a insistat ca în final să apară imaginea celor doi uniţi prin moarte. Chiar şi cu Laurence a avut Wyler certuri, deoarece actorul nu voia să renunţe la tehnicile teatrale, însă, pe parcurs, Laurence i-a dat dreptate lui Wyler.

În 1970 a apărut o altă versiune cinematografică, realizată de Robert Fuest, unde joacă Timothy Dalton. Chiar şi Bunuel a făcut un film cu acelaşi titlu prin 1953, cu Jorge Mistral, însă Wylder a rămas fără concurenţă, în ceea ce priveşte romanul lui Emily.

Emily Brontë s-a născut în 1818. Romanul *La răscruce de vânturi* apare în 1847. Traducerea în româneşte din anul 1967 e datorată Henriettei Yvonne Stahl. Conflictele şi tensiunea din roman cresc uluitor, ajungând la paroxism. Lumea transformă povestea în legendă înfricoşată. Se spune că Heathcliff bântuie dealurile alături de o femeie. Numai că după uraganul pasiunii, totul se limpezeşte: „cerul era binevoitor, dulce, senin - cum a putut crede cineva vreodată că aceia ce odihnesc în pacea pământului ar putea avea un somn tulburat?".

Nunta lui Cathy cu Edgar e, de fapt, o fugă de sentimentul ei puternic şi adevărat. Heathcliff ştie: „Te laşi iubită pentru că Linton îţi satisface vanitatea stupidă. Eu îţi pătez rochia, dar nu sufletul. Tu preferi un papă-lapte cu catarame la pantofi." Romantismul are nevoie de o respiraţie multiplă, de exacerbări de tipul „să nu ai linişte cât timp mai trăiesc eu". Retrăiesc - iată - ieşirea

Laurence Olivier şi Merle Oberon în *La răscruce de vânturi*

acelor spectatori lacrimogeni de la acest film... cu un catharsis cinstit, cu o structură mai romanţioasă şi nu pot crede că tinerii noştri ironizează cu atâta putere ceea ce ei nu pot simţi, ocupaţi cu atâtea filme horror simpliste.

Iată că la Teatrul Naţional din Cluj se joacă *La răscruce de vânturi*, un spectacol regizat de Ada Lupu. Excelent decorul lui Cristian Rusu. Distribuirea lui Cristian Grosu în rolul lui Heathcliff înseamnă un *contre-emploi*; rămâne de studiat propunerea, mai ales când e vorba de personaje devenite nemuritoare. Nely care povesteşte e ca o voce din *off*, destul de deranjantă. În schimb, Ramona Dumitrean este o Cathy reuşită. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

sumar

blocnotes
Max Alhau Un poet tragic 2

editorial
George Jiglău Pragul electoral - element cheie al reformei electorale 3

cărţi în actualitate
Ştefan Manasia Creierul senzual 4
Dorin David Povestire cu final neaşteptat 5

comentarii
Petru Poantă Mircea Zaciu şi Occidentul 6
Ion Vlad Zborul imaginaţiei 7

lecturi
Ion Pop
Ilarie Voronca, poetul integral 8

incidenţe
Horia Lazăr Din tată-n fiu, din mamă-n fiu 9

sare-n ochi
Laszlo Alexandru Cioburi de viaţă (II) 11

centenar Emil Cioran
Ovidiu Pecican
Cioran şi excepţionalismul cultural 12
Maria Dolle
Franceza după Cioran 13

poezia
Sorin Lucaci 15

blazoane
Sonete erotice franceze în transpunerea lui Şerban Foarţă 16

interviu
de vorbă cu scriitorul Nicolae Breban "Zeii literelor îmi dăruiesc o bătrîneţe de o prolificitate care pe mine însumi mă năuceşte" 17

strategie & patrimoniu cultural
Ilie Rad, Preşedintele Asociaţiei Române de Istorie a Presei
Pledoarie pentru Muzeul Naţional al Mass-Mediei 19
Vasile Radu, Preşedintele Societăţii Colecţionarilor de Artă din Transilvania O bienală internaţională de artă la Cluj? 20

ancheta
O criză a presei scrise?
Lucian Ciupei
O criză de fond 21

accent
Vianu Mureşan Fenomenologia stopului cardiac 22

arhiva
Stelian Mândruţ Virgil Vătăşianu. "Răboj" 24

dreptul la replică
Ion Pop
Încă un răspuns, ultimul 26

dezbateri & idei
Ştefan Damian Asasinarea lui Aldo Moro 27

flash meridian
Virgil Stanciu
Povestirile uitate ale lui William Faulkner 28

opinii
Alexandru Nemoianu Lepădarea de diavol 29

sport & cultură
Demostene Şofron Cluj Arena 29

corespondenţă din Lisabona
Virgil Mihaiu Recital de pian Eduard Stan 30

jazz story
Ioan Muşlea Urmează Kansas City ... 31

zapp media
Adrian Ţion "Moni Channel" 32

rânduri de ocazie
Radu Ţuculescu Vio Nimigeanul... 32

teatru
Ana Cucu-Popescu *In your face theatre made in FTT* 33
Alexandru Jurcan Rezonanţă teatrală în Serbia 33

film
Călin Stănculescu Festivalul Internaţional de Film de la Istanbul 34
Lucian Maier Rezonanţă teatrală în Serbia 35

colaţionări
Alexandru Jurcan "Aici vei fi mereu regina mea!" 35

plastica
I.-P. Azap Gânduri închise în tablouri 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Gânduri închise în tablouri

I.-P. Azap

Galeria de artă plastică „Casa Artelor" din Cluj-Napoca, aparţinând Fundaţiei Culturale „Carpatica", a găzduit între 18-27 aprilie a.c. expoziţia de pictură a artistei plastice Reka J. Ferencz din Ungaria. Au fost expuse 38 de pânze lucrate în acrilic, reunite sub genericul *Gânduri închise în tablouri - Képekbe zárt gondolatok* în limba maghiară. Pe marginea lucrărilor au vorbit la venisaj scriitorul Constantin Zărnescu, artista plastică Agneta Labancz-Cismaşiu şi arhitectul Ionel Vitoc, amfitrionul expoziţiei.

Născută la Cluj-Napoca în 1969, Reka J. Ferencz trăieşte încă din copilărie în Ungaria, mai întâi la Budapesta, iar în prezent la Visegrad. După o pregătire în domeniul textilelor s-a apropiat de pictură; a aprofundat curentele din istoria picturii şi s-a apropiat de artişti plastici maghiari contemporani. În ultimii patru ani, Reka Ferencz lucrează intens şi cu siguranţă teme diverse, iar în interiorul acestora ideile şi sentimentele sunt reduse în metafore plastice puternice (*Vis pierdut, Orfanul munţilor, Extaz la Curbura Dunării, Dincolo de mască*).

Fără a se substitui actului critic, confesiunile făcute în faţa publicului prezent la vernisajul expoziţiei clujene sunt edificatoare în privinţa demersului artistic „practicat" de Reka J. Ferencz:

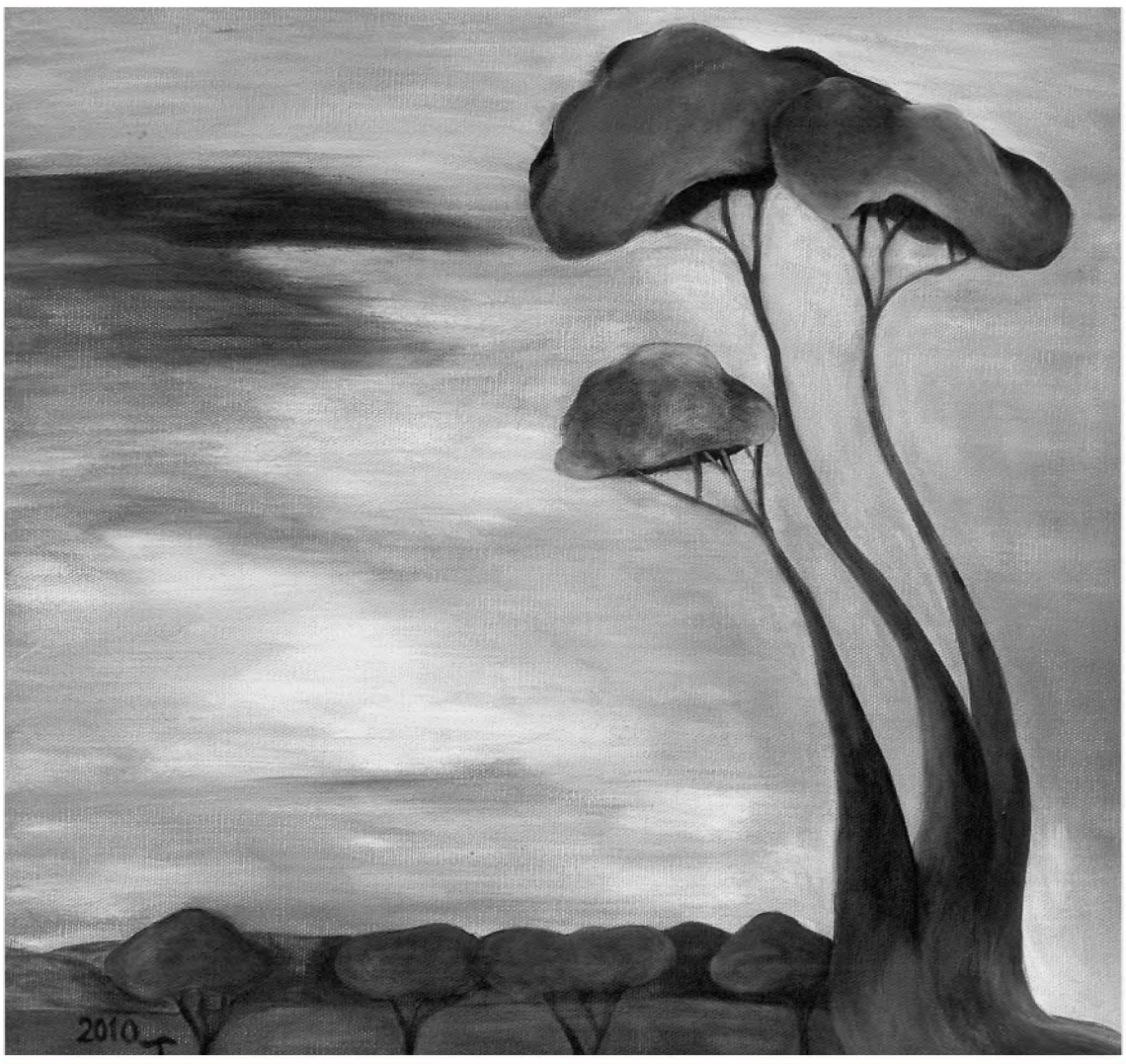
„Omul are un chip al său - cel pe care şi l-a creat el însuşi, şi un altul - aşa cum îl văd ceilalţi. Care este cel adevărat...?! Cred că amândouă...

Aud ades că mi-am ales o meserie grea... Mie nu mi se pare grea, mica mea familie se află în spatele meu ca un perete de stâncă. Îmi place să pictez, de asta o fac... Am ieşit din cercul maimuţelor, mi-am creat o lume proprie şi, slavă Domnului, sunt bine. Nu sunt singură, lucrez în grup cu prietenii, cu susţinătorii, cu colecţionarii mei la realizarea expoziţiilor. Lor le mulţumesc şi pe această cale...

Expoziţiile mă storc, mă obosesc, dar pentru mulţumirile şi aprecierile pe care le primesc în astfel de împrejurări merită să le fac. E un sentiment plăcut să vezi, să retrăieşti acele clipe în care oamenii se deschid, îşi spun sincer părerea, se simt bine...

Da, pentru situaţia de azi a societăţii e important să înceteze măcar pentru câteva ore nepăsarea, proasta dispoziţie, agitaţia, răutatea, arătarea cu degetul a celuilalt; ne rupem de gândurile cotidiene şi toată lumea are zâmbetul pe buze. Cred că nu există o mai puternică forţă de punere în mişcare decât aceasta, şi nici nu e nevoie.

Tocmai despre asta vorbeşte arta mea şi aş dori ca în timp ce spicuiţi fragmentele de mai sus să retrăiţi clipele descrise." ■



ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poştale din ţară, revista având codul 19232 în catalogul Poştei Române* sau *Cu ridicare de la redacţie:* 18 lei - trimestru, 36 lei - semestru, 72 lei - un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei - trimestru, 54 lei - semestru, 108 lei - un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Black Pantone 253 U